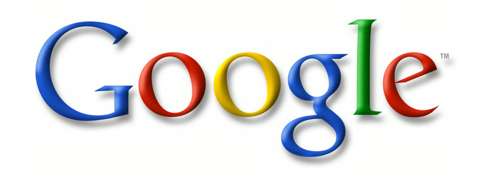
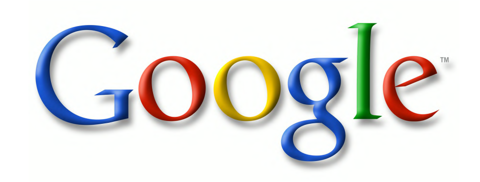
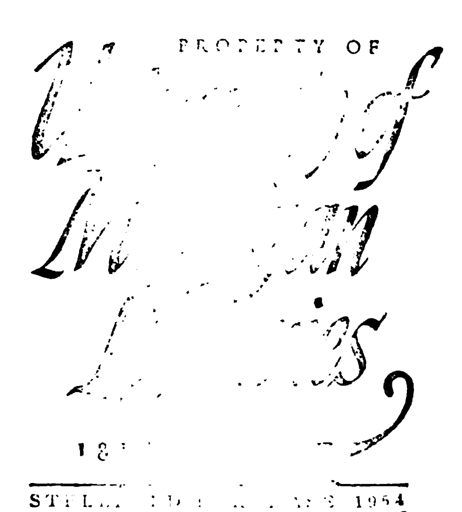
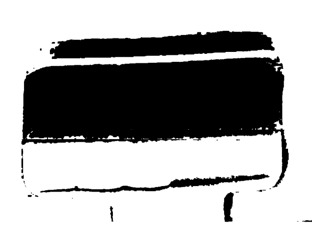

Google











THÉATRES LYRIQUES DE PARIS.

L'ACADÉMIE IMPÉRIALE

DE

MUSIQUE

HISTOIRE LITTÉRAIRE, MUSICALE, CHORÉGRAPHIQUE, PITTORESQUE, MORALE, CRITIQUE, FACÉTIEUSE, POLITIQUE ET GALANTE DE CE THÉATRE

De 1645 à 1855,

PAR

CASTIL-BLAZE.

L'histoire d'un théâtre est l'histoire d'un peuple.
XXX, Journal des Débats, Chronique musicale.

TOME PREMIER.

PARIS
CASTIL-BLAZE, RUE BUFFAULT, 9
1855

TOME PREMIER.



THÉATRES LYRIQUES

DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

CAMBERT, LULLI.

I

De 1645 à 1672.

Naissance de l'opéra français. — Lieux témoins des jeux de son enfance. — *Akébar, roi du Mogol*, premier opéra français. — Opéras italiens représentés par des Italiens à la cour de Louis XIV. — Ballets, masques, mélodrames à grand spectacle. — Origine de l'opéra comique et du vaudeville dramatique. — La comédie des machines. — *L'Opéra d'Issy*. — Premiers feuilletons écrits sur un opéra français. — Plaies originelles de l'opéra français. — *Pomone*. — Perrin et Cambert, fondateurs de notre premier théâtre lyrique. — Usurpation de ce théâtre par Lulli. — Rossignol, Beaumavielle, Tholet, Clédière, Borel de Miracle, M[lles] de Castilly, Brigogne. — *Cadmus*, de Lulli, septième opéra français, et premier opéra d'un musicien que l'on dit *fondateur* de notre scène lyrique. — *Académie royale de Musique*, origine de ce titre.

Après bien des essais tentés pendant un siècle, le drame lyrique triomphait en Italie depuis 1600. Des Français voyageurs, tels que Maugars, Saint-Évremond, avaient proclamé chez nous les merveilles de ce nouveau genre de spectacle, et nul en France ne croyait qu'il fût possible de l'introduire sur nos théâtres. L'anathême, plus tard répété par Lulli, par J. J. Rousseau, frappait déjà de proscription notre langue nationale, et semblait devoir l'éloigner à jamais de toute composition lyrique de quelque importance. Il fallait détruire d'abord un préjugé si profondément enraciné qu'on le croyait inattaquable.

Les papes s'étaient depuis longtemps déclarés les protecteurs généreux du drame lyrique, et Clément IX se plaisait à rimer des livrets d'opéras. Justement scandalisés de ce que la France n'avait pas encore suivi l'impulsion de l'Italie musicienne, les souverains pontifes (il est permis de le croire) hatèrent notre civilisation dramatique, en nous faisant notifier par leurs ambassadeurs les invitations les plus pressantes. Urbain VIII envoie à Louis XIII le cardinal Alessandro Bichi, et ce nonce apostolique, joignant le précepte à l'exemple, démontre qu'il est possible de produire en scène des opéras français.

Après avoir rempli sa mission diplomatique à Paris, Bichi revient, en 1645, siéger à Carpentras, dont il occupait le trône épiscopal depuis quinze ans.

Li pessugau et li pevoulin, les chippeurs et les pouilleux, les nobles et les prolétaires, se faisaient alors une guerre acharnée dans le comtat Venaissin. Chef du parti de la noblesse, entouré de ses clercs et de ses chevaliers, Alessandro Bichi tenait à Carpentras une cour splendide. Un escadron léger et galant où les plus jolies comtadines s'étaient enrolées, avait son quartier général au palais du cardinal-évêque. Les victoires que cet autre Mazarin remportait sur ses frondeurs étaient célébrées par des bals, des tournois, des comédies, des *Te Deum,* des festins, des processions et des ballets. Faut-il s'étonner qu'un opéra français, nouveauté charmante et sans rivale, ait surgi dans cet alcazar des plaisirs, dans ce séjour enchanté, qu'un prince de l'Église opulent, ingénieux, inventif, voulait enrichir de toutes les magnificences de l'Italie?

C'est pour défier, surmonter, éteindre les cris d'un populaire furieux, le bruit du canon et de la fusillade, que cet autre Alexandre fit sonner un opéra dans les murs de la capitale du comtat Venaissin. Il est tout naturel que notre Académie impériale de Musique se ressente de son origine belliqueuse, bruyante, et fasse éclater encore, même en temps de paix, le tonnerre de ses trombones, de ses cloches et de ses tambours.

Poète et maître de chapelle du cardinal-évêque, l'abbé Mailly fit représenter, en février 1646, *Akébar, roi du Mogol,* tragédie

lyrique, avec un succès merveilleux. Parolier adroit, compositeur excellent en musique, dont il avait publié des traités estimés, l'abbé Mailly s'était signalé doublement en cette entreprise. Le palais épiscopal de Carpentras fournit la salle immense où sonna victorieusement, où l'on applaudit avec des transports d'enthousiasme et de délire le premier opéra français.

Juste à la même époque, une troupe italienne passait les monts avec armes et bagages. Mandée par Mazarin, cardinal-ministre, elle venait égayer la jeunesse de Louis XIV. Cette bande joyeuse fit son début devant ce prince et toute sa cour à la salle du Petit-Bourbon (1), le 24 décembre 1645, par *la Festa teatrale della Finta Pazza,* mélodrame en cinq actes de Giovan-Battista Balbi et Torelli. C'était une comédie lyrique où les personnages parlaient, chantaient, dansaient; une parade assaisonnée d'airs, de duos, de chœurs, dont les intermèdes présentaient un ballet de singes et d'ours, une danse d'autruches, une entrée de perroquets.

Voilà donc nos deux capitales, Paris et Carpentras, que deux cardinaux gouvernaient et dotaient au même instant des splendeurs séduisantes de l'opéra, *mòtu proprio,* sans aucun plan concerté, tous les deux illuminés par le même génie, poussés par la même idée. La rencontre est heureuse, singulière et digne d'être signalée.

La Finta Pazza, farce ornée de musique, de danses et de tous les prestiges de la mise en scène, *la Finta Pazza* n'était point

---

(1) Lors de la défection du connétable de Bourbon, en 1527, l'hotel de ce prince fut en partie démoli. On en conserva la chapelle et l'immense galerie, qui servit aux spectacles de la cour à l'occasion du mariage de Louis XIII, pour les ballets de Louis XIV et les opéras italiens, désignés d'abord sous le nom de *ballets.* Cette galerie, dite *salle du Petit-Bourbon*, où Molière et sa compagnie donnaient des représentations, en alternant avec les Italiens, fut détruite en 1666, quand on voulut ouvrir une place devant la colonnade du Louvre. Le Petit-Bourbon touchait à la rivière. Les États-généraux furent tenus dans cette galerie, en 1614, et c'est alors que l'on en construisit la voute, abattue cinquante-quatre ans après. Le *Magasin pittoresque* donne l'image de la salle et des États-généraux, page 317 de l'année 1840.

encore l'opéra italien. Ce genre de spectacle ne se montra dans toute sa dignité, sa force, dans tout son éclat, ne vint charmer les Parisiens que le 26 février 1647, lorsque d'autres chanteurs, plus habiles et plus nombreux, exécutèrent d'abord un opéra dont le titre n'a pas été conservé par les historiens. Ils lui firent succéder bientot *Orfeo e Euridice,* drame lyrique en cinq actes énormes, et, plus tard, *le Nozze di Teti edi Peleo,* opéra-ballet en trois actes. 26 janvier 1654.

L'opéra des Italiens arrive tout équipé, n'ayant besoin que d'un théâtre pour étaler ses décors, ses costumes, attaquer ses cavatines et ses chœurs. Je pourrais l'accueillir comme fit la reine Anne d'Autriche, sans lui demander son passeport, ses titres de noblesse, et l'installer sur notre première scène sans lui faire la moindre question sur sa généalogie. L'opéra italien s'est produit à Paris à la requête et sous les auspices de Mazarin; il y est tombé des nues, qu'importe? il suffit de constater son apparition. Cette manière de procéder ne conviendrait pas au plus grand nombre de mes lecteurs. Je dois, en historien exact et fidèle, je dois leur conter les aventures du drame lyrique italien depuis le déluge universel jusqu'à son voyage, à son arrivée à Paris. Ce prélude est indispensable, aussi le trouvera-t-on dans l'*Histoire de l'Opéra-Italien de Paris,* formant le troisième volume de cet ouvrage ayant pour titre *Théâtres Lyriques de Paris.*

En 1645, on ne possédait encore en France que les ballets, dans lesquels les récits chantés et le dialogue parlé succédaient tour à tour à la danse. Composés sans gout, ces ballets n'étaient réglés d'après aucun principe dramatique. Baltasarini, Italien, que le maréchal de Brissac amena du Piémont en 1577 à Catherine de Médicis, avec une bande nombreuse de violonistes, apporta le premier une certaine régularité dans ce genre de spectacle. La reine le nomma son valet de chambre, et dès lors il devint l'ordonnateur de tous les festins, ballets, concerts, représentations et fêtes de la cour. Il se fit appeler ensuite *Beaujoyeux;* ce fut lui qui, en 1581, composa le fameux *Ballet comique de la Royne,* pour les noces du duc de Joyeuse. Le li-

vret, bâti sur les aventures de Circé, la magicienne, était de Théodore-Agrippa d'Aubigné. Salmon et Beaulieu, maîtres de chapelle de Henri III, secondèrent Beaujoyeux en écrivant une partie des airs et des récits, dont Lachenaye, aumonier du roi, avait rhythmé les couplets. Cette solennité dramatique et musicale coûta plus de douze cent mille écus, 3,600,000 francs, en 1581 !

Ce ballet comique était presque un opéra; le récitatif n'y figurait point, il est vrai, mais la musique, sans être à la hauteur des compositions de Caccini, de Monteverde, est d'une mélodie agréablement variée et fort bien adaptée au caractère des personnages et des situations. Le mélange des pièces de cornets et de flûtes, les airs de danse, les chansons à plusieurs parties, les récits, tout y est mis en opposition avec beaucoup d'esprit et d'artifice. Ce ballet comique devint le modèle sur lequel on composa, dans la suite, une infinité de ballets chantés et dansés, genre de pièce qui tint lieu d'opéra chez les Français et chez les Anglais, pendant un siècle environ. Les Anglais lui donnaient le nom de *masque*. Voyez les planches nos 1, 2, 3, 4, 5, 13, 14, 15, 16, 17, 20 du Recueil.

L'opéra nous est venu des Italiens; il a conservé ses formes grandioses, son allure pompeuse et son récitatif; mais nous avions déjà le ballet chanté, le ballet dans lequel les personnages débitaient, en dialogue parlé, tout ce qui se rapportait à l'action du drame. Cette manière de procéder, en faisant succéder tour à tour le chant au discours de la simple conversation, était adoptée et plaisait au public de Paris, qui, peu sensible aux charmes de la musique, ne l'a jamais aimée. Il ne faut pas être surpris que notre opéra comique ait conservé l'usage absurde, impertinent au dernier point, de parler et chanter dans un même drame. Usage qu'il n'aurait pas adopté, si la tyrannie de l'Académie royale de Musique ne l'avait obligé, forcé, contraint de s'y conformer et de le subir, deux siècles plus tard. Le vaudeville et l'opéra comique français ont pour origine commune le ballet organisé par Beaujoyeux et ses imitateurs. Ne voyons-nous pas un corps de ballet figurer encore dans nos opéras comiques, nos mélodrames et même dans certains vaudevilles?

Le premier feuilleton écrit sur l'Opéra-Italien de Paris est imprimé dans la *Gazette de France* du 8 mai 1647. Le journaliste Renaudot en fait un éloge pompeux. Monglat, en ses *Mémoires*, est loin de partager l'enthousiasme de Renaudot.

— Cette comédie durait plus de six heures, dit-il. Elle était fort belle à voir pour une fois, tant les changements de décorations étaient surprenants; mais la grande longueur ennuyait sans qu'on l'osât témoigner, et tel n'entendait pas l'italien qui n'en bougeait et l'admirait par complaisance. La reine même ne perdait pas une fois sa représentation, laquelle se fit trois fois la semaine, deux mois durant, tant elle prenait soin de plaire au cardinal et par la crainte qu'elle avait de le facher. »

Le Mariage d'Orphée et d'Eurydice, ou la grande journée des machines, tel est le titre d'une tragédie de Chappoton, représentée, en 1640, par la troupe royale. Ce mélodrame, où le chant et la danse étaient unis au dialogue écrit en alexandrins, est le premier que l'on offrit aux Parisiens avec un grand appareil de mise en scène. Cet *Orphée* a précédé *la Finta Pazza* de cinq ans, et l'*Orfeo e Euridice* de sept ans; Chappoton n'a donc pas imité les drames lyriques des Italiens. Le succès de l'*Orfeo* l'enhardit au point qu'il ajouta de nouveaux ornements à sa pièce; on la reprit, en 1648, sous le titre pompeux de

La Grande Journée des Machines, ou la Descente d'Orphée aux enfers, et sa mort par les Bacchantes.

En 1662, les comédiens du Marais la représentèrent sur leur théâtre : succès triple. Le programme du spectacle, alors nommé *Livre du sujet*, imprimé par Baudry pour cette reprise, annonce *le Dessein du sujet et des superbes machines du* Mariage d'Orphée et d'Eurydice, *qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés;* in-4 de dix pages.

Ce livret nous apprend que le machiniste, auteur principal du mélodrame, avait nom *Buffequin.*

La Comédie sans Comédie de Quinault peut être considérée comme un essai d'opéra français. 1654. Cette pièce en vers commence par un prologue, et renferme *Cléonice*, pastorale; *le Doc-*

teur de verre, comédie; *Clorinde,* tragédie; *Armide et Renaud,* drame lyrique.

La Comédie des Chansons, en cinq actes, en vers, de Beys, composée de couplets de chansons, est le premier essai des pièces en vaudevilles. 1640, Planches, nos 18, 19.

L'opéra italien était pour les Parisiens *la comédie des machines.* Voyez les sonnets que Voiture, Maynard, adressèrent alors au cardinal Mazarin. *Machines,* tel était le mot victorieux que l'on plaçait en tête des affiches de spectacle. Le vocable *opéra,* sans cortège, isolé, pris absolument, ne pouvait y figurer, puisqu'il n'avait point encore passé dans notre langue. *Machines* était le talisman, à nul autre second, qui devait ameuter, entasser dans les salles de spectacle un populaire peu curieux de musique et de chant. Deux siècles ont roulé depuis lors sur la France, et les machines, les décorations, les costumes, n'ont rien perdu pour nous de leur charme et de leur puissance. Témoin *le Prophète,* dont on applaudit aujourd'hui le soleil, la cathédrale et l'incendie, malgré la musique peu séduisante de M. Meyerbeer.

Les deux Corneille, Molière, et d'autres auteurs dramatiques eurent recours aux machines pour obtenir des succès de vogue. *Andromède, la Toison d'or, Psyché, Circé, l'Inconnue,* etc., sont des mélodrames à grand fracas, tels que *la Biche au bois, la Poule aux œufs d'or, les Pilules du Diable.* Les registres de la Comédie-Française donnent les chiffres des recettes énormes encaissées au moyen des machines. Les prix étaient doublés vingt-huit, trente-cinq fois de suite pour l'exhibition de ces pièces favorites.

Andromède, tragédie mêlée dechants et de danses, de Pierre Corneille, fut représentée en 1650 au Petit-Bourbon, avec un grand appareil de mise en scène. On peut voir à la Bibliothèque impériale les gravures des décors et des costumes d'*Andromède.*

A la reprise de ce mélodrame, en 1682, au théâtre du Marais, rue Vieille-du-Temple, le cheval Pégase, que montait Persée, était représenté par un véritable coursier qui descendait des nues en agitant ses ailes emplumées. — Il jouait admirablement

son rôle, et faisait en l'air tous les mouvements qu'il pourrai faire sur terre, » dit *le Mercure galant* du mois de juillet 1682, page 858. Tout Paris voulut admirer cette merveille. Le prix du billet de parterre était de trois livres; aux premières places, on payait un louis d'or, c'est-à-dire 11 livres 10 sous. Les louis de 24 livres n'existaient point encore.

PALAIS ÉPISCOPAL DE LA VILLE DE CARPENTRAS.

Après avoir mis en tête le berceau de l'opéra français, visitons, décrivons les lieux témoins des jeux de son enfance.

HOTEL DE SOURDÉAC, rue Garancière, n° 10, à Paris; occupé naguère par la mairie du onzième arrondissement.

Le marquis de Sourdéac, de la maison de Rieux, tenant aux anciens ducs de Bretagne, charpentier, menuisier, forgeron, serrurier, mécanicien très habile, fut le premier machiniste de l'Académie royale de Musique et l'un de ses fondateurs. Fort original en sa manière d'agir, il se faisait courir par ses vassaux comme on court un cerf, avec chiens, chevaux, piqueurs sonnant de la trompe, à travers les champs et les bois, dans le seul but d'acquérir de la force par un exercice salutaire. Un jour, il était monté sur le cheval de bronze du pont Neuf, afin de mieux voir les exploits des jeunes seigneurs de sa bande, qui détroussaient les passants. Le guet le surprit lorsqu'il était posté sur le cou du quadrupède avec le comte de Rochefort; la bride sur laquelle il s'appuyait vint à casser, et le guet le releva tout sanglant.

Après les premières conquêtes de Louis XIV, l'abondance fit naître l'émulation pour les beaux-arts. Le marquis de Sourdéac établit un théâtre d'opéra dans son hotel, afin de se rendre plus adroit à la combinaison, au jeu des machines, alors fort à la mode. Il se servait de Perrin pour les vers, de Cambert et de là Grille pour la musique. Le marquis donnait de temps en temps des représentations gratis, distribuant, chaque fois, six cents billets aux amateurs.

LE NEUBOURG, près de Bernay, département de l'Eure, château du marquis de Sourdéac.

C'est là que parut pour la première fois *la Toison d'or*, de

Pierre Corneille, mélodrame à grand spectacle, à machines, prélude brillant de l'opéra français. 1660. C'était le plus bel ornement d'une fête donnée à l'occasion de la paix faite avec l'Espagne et du mariage de Louis XIV; toute la noblesse de Normandie y fut invitée. Acteurs, chanteurs, danseurs, symphonistes, décorateurs, machinistes, spectateurs même, tout fut logé, traité, pendant deux mois, aux frais du seigneur châtelain. Ils étaient plus de six cents lors des représentations. La salle batie au Neubourg lui couta plus de trente mille livres, bien qu'il en eût fait lui-même une grande partie des travaux de charpente et de ferronerie.

La Toison d'or fut représentée par les acteurs de la troupe royale du Marais, qui la donnèrent ensuite à Paris sur leur théâtre de la rue Vieille-du-Temple. Un chassis sculpté, doré, dernier vestige de l'essai fait au Neubourg, existait encore il y a peu de temps en ce noble manoir. En mémoire de la fête lyrique de 1660, on donnait dans la salle d'opéra du châtelain du Neubourg, tous les ans et le jour de la Saint-Paul, un bal charmant où se rendaient les plus jolies femmes des villes et des chateaux de trente lieues à la ronde, qui venaient y rivaliser de beauté, de fraicheur et de grace avec les jolies fermières du Lieuvin et du pays d'Auge. Divisée depuis peu, cette salle forme aujourd'hui plusieurs appartements somptueux.

Innocent X envoie à son tour le cardinal de la Rovère à Paris. Cet autre nonce apostolique, après avoir dit à Louis XIV, sur plusieurs tons persuasifs : — Ayez donc enfin des opéras français, des opéras tels que ceux dont le cardinal Bichi a doté la ville de Carpentras, depuis douze ans, avec tant de bonheur. » Après avoir en vain préché le jeune monarque peu musicien, la Rovère donne le sujet d'un drame lyrique à l'abbé Perrin (1), qu'il associe au bénéficier Cambert, organiste de Saint-Honoré, collégiale de Paris, et, de son archevéché de Turin, continue à veiller sur l'œuvre entreprise dans notre capitale.

---

(1) Perrin était alors introducteur des ambassadeurs auprès de Gaston duc d'Orléans, frère de Louis XIII, charge que Voiture avait exercée avant lui.

MAISON DE M. DE LA HAYE, à Issy, banlieue de Paris, Grande-Rue, portant aujourd'hui les numéros 42-44-46-48.

Acquise, embellie, habitée par André-Hercule de Fleury, cardinal; ce ministre de Louis XV y mourut le 29 janvier 1743. Après avoir subi diverses transformations, cette demeure immense, historique, appartient à Mme Bourgain. La famille de La Haye possédait à Paris l'hotel Lambert, dans l'île Saint-Louis, en 1774. Sa maison d'Issy fut choisie par l'abbé Perrin et Cambert pour l'exhibition première de *la Pastorale en Musique*. Ces auteurs s'étaient refugiés en ce village pour échapper à la foule du peuple qui n'eût pas manqué d'envahir leur théâtre et les eût infailliblement accablés, s'ils s'étaient aventurés à donner ce merveilleux divertissement au milieu de Paris. La précaution qu'ils avaient prise de porter leur spectacle hors des murs de la ville n'empêcha pas les amateurs d'y courir. Le plus grand nombre n'étaient point invités et ne pouvaient être admis dans la salle; n'importe, le chemin de Paris à Issy n'en fut pas moins couvert de carrosses pendant toute la journée. Les curieux trouvaient un plaisir sans égal à se promener aux entours du bienheureux chateau dont les murs renfermaient les trésors de poésie et de musique de l'abbé Perrin, secondé par l'organiste Cambert. *L'Opéra d'Issy*, tel est le nom que les Parisiens substituèrent au titre peu significatif de *la Pastorale en Musique*.

Cette nouveauté charma d'autant plus les Français, qu'elle leur prouva qu'ils pouvaient aussi posséder un théâtre lyrique. La musique fut goutée, et l'on admira surtout la douce mélodie des flûtes que le compositeur avait su marier avec celle des violons : innovation hardie pour ce temps, et que Saint-Évremond compare aux prodiges de la flûte chez les anciens Grecs.

C'est dans une salle basse de la maison de M. de La Haye que *la Pastorale en Musique* fut exécutée par des amateurs, à la clarté du soleil, sans ballets, sans machines, n'ayant pour décorations que deux cabinets de verdure dont le printemps venait de parer la scène rustique. Le succès immense de cette *Pastorale* décida, provoqua l'établissement de notre Académie royale de Musique. Je puis vous donner un feuilleton complet sur cette représen-

tation mémorable en imprimant ici deux pages d'une très longue lettre que l'abbé Perrin écrivit après son triomphe au cardinal de la Rovère. Comme un autre Moïse, cet ardent propagateur du drame lyrique, ce digne prélat, retenu dans son archevéché de Turin, levait les mains au ciel, en faisant des vœux pour la réussite d'un opéra qu'il avait médité, d'avance organisé, dicté même à l'heureux parolier.

« A MONSEIGNEUR L'ARCHEVÊQUE DE TURIN.

« Paris, le 30 avril 1659.

...... « Vous saurez donc, Monseigneur, que la *Pastorale* a été représentée huit ou dix fois à la campagne, au village d'Issy, dans la belle maison de M. de La Haye. Ce que nous avons fait pour éviter la foule du peuple qui nous eût accablés infailliblement, si nous eussions donné ce divertissement au milieu de Paris. Tout nous favorisait, la saison du printemps et de la naissante verdure, et les beaux jours qu'il fit pendant tout ce temps-là, qui invitaient les personnes de qualité au promenoir de la plaine. La belle maison et le beau jardin, la salle tout à fait commode et d'une juste grandeur; la décoration rustique du théâtre, orné de deux cabinets de verdure et fort éclairé; la parure, la bonne mine et la jeunesse de nos acteurs et de nos actrices, dont celles-ci étaient de l'âge depuis quinze jusqu'à vingt-deux ans, et les acteurs depuis vingt jusqu'à trente, tous bien instruits et déterminés comme des comédiens de profession. Vous en connaissez les principaux, les deux illustres sœurs et les deux illustres frères, que l'on peut compter entre les plus belles voix et les plus savantes de l'Europe; le reste ne les démentait point.

» Pour la musique, vous en connaissez aussi l'auteur, et les concerts qu'il vous a fait entendre chez M. l'abbé Charles, ne vous permettent pas de douter de sa capacité. Tout cela joint aux charmes de la nouveauté, à la curiosité d'apprendre la réussite d'une entreprise jugée impossible, et trouvée ridicule aux pièces italiennes, de cette nature, représentées sur nos théâtres; en d'aucuns la passion de voir triompher notre langue, notre poésie et notre musique, d'une langue, d'une poésie et d'une musique étrangères; en d'autres l'esprit de critique, de censure, et dans la meilleure partie, le plaisir singulier et nouveau de voir que quelques particuliers, par un pur esprit de divertissement et de galanterie, donnaient au public, à leurs dépens, en exécutant eux-

mêmes la première (1) comédie française en musique représentée en français; toutes ces choses attirèrent à sa représentation une telle foule de personnes de la première qualité, princes, ducs et pairs, maréchaux de France, officiers de cours souveraines, que tout le chemin d'Issy à Paris était couvert de leurs carrosses.

» Vous jugez, Monseigneur, que tout ce monde n'entrait pas dans la salle : mais nous recevions les plus diligents sur des billets donnés libéralement à nos amis, aux personnes de condition. Le reste prenait patience, et, se promenant à pied dans le jardin, ou faisant de la plaine une espèce de cours, se donnait au moins le passe-temps du promenoir et des beaux jours.

» Il me sied mal, Monseigneur, de vous dire à la louange de la pièce, mais il faut pourtant vous le dire, puisque je me suis engagé de vous en apprendre le succès, que tout le monde en sortait surpris et ravi de merveille et de plaisir, et que de tant de têtes différentes de capacité, d'humeur et d'intérêts, pas un seul n'eut la force de l'improuver et de s'empêcher de la louer en toutes ses parties : l'invention, les vers, la représentation, la musique vocale et les symphonies. Cette réputation donna la curiosité de l'entendre à leurs majestés. En effet, sur leur demande, elle fut représentée pour la dernière fois à Vincennes, où elles étaient alors, en leur présence, en celle de son éminence et de toute la cour, où elle eut une approbation pareille et inespérée, particulièrement de son éminence qui se confessa surprise de son succès, et témoigna à M. Cambert être dans le dessein d'entreprendre avec lui de semblables pièces. » Etc., etc.

Personnages de *la Pastorale en Musique*.	Acteurs.
ALCIDOR, berger, basse.	
THYRSIS, berger, taille.	
UN SATYRE, taille-basse.	
PHILANDRE, berger, bas-dessus.	
SYLVIE, bergère, dessus.	Mlle de Sercamanan, cadette.
DIANE, bergère, dessus.	Mlle de Sercamanan, ainée.
PHILIS, bergère, dessus.	

(1) Perrin savait très-bien que ce n'était que la seconde. Le cardinal de la Rovère connaissait parfaitement le succès obtenu par le cardinal Bichi dans une semblable entreprise ; mais nous devons leur pardonner de l'avoir oublié dans leur correspondance.

» Chaque acte s'ouvre et se ferme par une grande symphonie, et les entre-scènes sont distinguées dans les rencontres, ou de petites reprises de symphonies.

» La décoration est un paysage, avec un cabinet de verdure de chaque coté du théâtre. »

Un récit que la bergère Diane adresse au roi, fut ajouté pour les deux représentations données à Vincennes, et termina *la Pastorale*.

Le rôle de Philandre devait être rempli par un enfant ou par une femme, ce mot *bas-dessus* l'annonce.

Je pense que les deux illustres frères, que Perrin n'a point osé nommer, sont le comte et le chevalier de Fiesque. Benserade, en parlant de ce comte, a dit :

Et les rochers le suivent quand il chante.

Voyez LORET, *Muse historique*, lettres du 10 et du 31 mai 1659.

Enchantés de la réussite d'un premier essai, Perrin et Cambert s'occupèrent de la composition d'*Ariane*. C'est alors, 1660, qu'une troupe nouvelle d'Italiens fit entendre *Ercole amante*, *Serse*, opéras. Le mariage du roi, les progrès que l'art avait faits depuis plusieurs années, et les abondantes largesses du cardinal, donnèrent à cette représentation une grande magnificence. Vigarani, de Modène, habile architecte, avait fait construire dans le palais des Tuileries un immense théâtre et des machines dont l'effet tenait du prodige ; elles enlevaient cent personnes à la fois. Le roi, la reine et les principaux seigneurs, les dames de la cour les plus favorisées y dansèrent. Malgré tant d'avantages, ces opéras, quoique mieux exécutés, ne firent pas la même impression que l'*Orfeo*. On avait pris gout aux paroles françaises, l'esprit national se mit de la partie, et l'œuvre de Cambert l'organiste, œuvre que si peu de personnes avaient entendue, que les autres admiraient sur des ouï-dire, fut généralement préférée.

Hercule au berceau saisissait les serpents et leur tordait le cou ; la gentille Camargo se délivrait de ses langes pour figurer des entrechats avec ses jambes de trois mois ; Pantagruel nais-

sant, ouvrant ses yeux à la lumière, ouvrait aussi la bouche pour demander à boire ; les poussins des canards, à peine sortis de leur coque, se précipitent vivement dans le marais le plus bourbeux ; tout animal obéit à son instinct. Aussi voyons-nous les Français tourner le dos à la musique italienne, à la vraie, à la seule musique théâtrale de cette époque, du moment où le rimeur Perrin leur donne des versicules français étalés commodément sur un plain-chant de cathédrale. Ils entendent, ils comprennent les paroles, vive Dieu ! La patrie est sauvée ; n'importe quelle psalmodie il vous plaira d'associer à ces versicules chéris, croyez que nos aïeux seront au comble de la béatitude, ils entendent les paroles ! Se livrant aux transports d'une sainte colère, Boileau critiquera sérieusement, de bonne foi, la prose rimée de Quinault. La Harpe ne sera pas moins dupe en exaltant ce parolier de l'ancien temps ; il va se plaire à découvrir, signaler d'excellents vers, des strophes musicales et bien cadencées que l'on chercherait en vain dans le fatras lyrique de J. B. Rousseau, de Bernard, de La Motte, et même dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* que le grand Racine a coupés, taillés, mesurés sur le patron des centuries de Nostradamus.

Le Français est lancé, le voilà parti, son instinct l'a poussé dans l'abîme, l'a fourré dans le sac. Dès les premiers accords de son drame lyrique, il a pris son collet pour ses chausses, pardon et mille fois pardon, milédis, si notre langue me refuse une expression qui puisse rendre ma pensée en des termes plus élégamment colorés. Oui, le Français, de prime abord, a pris le change d'une manière désastreuse. On lui présentait de la musique vocale, il s'est rué sur les mots en négligeant la mélodie. Le barbare a sur-le-champ retourné le tableau de Poussin ou de Rubens pour voir si la toile en était de fil ou de coton.

Les paroles ne sont rien et ne doivent rien être dans un opéra. Quand vous marchez sur un tapis magnifique, vous est-il jamais venu l'idée de le soulever, afin d'examiner curieusement s'il est doublé d'une tibaude bien conditionnée ? Si deux arts marchent de compagnie et s'unissent pour plaire au moyen d'un effet simultané, l'un de ces deux arts doit être nécessairement l'es-

clave, la victime de l'autre. La statuaire, élevant ses figures de marbre ou de pierre sur le faîte d'un édifice ou dans les niches d'une façade somptueuse, devient l'humble servante de l'architecture. Si la musique écrase les mots d'un drame lyrique, elle va se blottir au rang le plus infime dans le ballet, où la danse est l'objet principal, essentiel, qui doit captiver l'attention. Qui diable s'est jamais avisé d'écouter la musique d'un ballet mimé, dansé par des virtuoses telles que Sallé, Bigottini, Taglioni, Cerrito, Rosati !

Un drame fortement intrigué, clairement exposé, des contrastes ménagés avec adresse, de l'action, du mouvement partout, point de récits, fussent-ils dits par Théramène en personne, des cavatines heureusement placées, des duos, trios, coupés, disposés avec esprit, des finales bien dessinés, voilà ce qu'il faut au musicien. C'est un canevas, un squelette qu'il vous demande, et non pas une figure de ronde bosse. C'est au musicien à prêter des formes élégantes et pleines de vigueur à ce squelette, à les colorer en lui donnant la vie. Ces conditions remplies, ne vous souciez en aucune manière du style de votre livret. Les mots dont vous le garnirez ne seront que des jalons destinés à marquer, éclairer la route que suivra le compositeur de la musique. Rimez ou ne rimez pas vos versicules, peu nous importe ; dites des banalités, des bêtises même, cela nous est encore égal, mais ayez soin de les cadencer, de les rhythmer avec l'exactitude mathématique du métronome ; faites des vers réels, et non pas de la prose rimée. Des platitudes bien sonnantes et trébuchantes comme les pistoles d'Harpagon, battant le pas de charge dans un chœur, ondulant avec grâce dans une barcarole, une villanelle, vont magnétiser votre public, le bercer, l'animer, l'exciter, le faire bondir sur ses banquettes. Une pensée vigoureuse et bien estampée, un mot spirituel viennent-ils à scintiller sur le miroir de votre imaginative? mettez-les en réserve pour une meilleure occasion, ils trouveront leur place dans la tragédie ou le vaudeville que vous écrirez plus tard. Cependant, s'il vous plaît de les introduire dans votre opéra, faites-les glisser dans les récitatifs. Si votre musicien a de l'intelligence, et c'est bien

rare aujourd'hui, croyez qu'il aura soin de les présenter à découvert, sans trombones et sans ophicléides. Ces mots, alors, sortiront leur plein, leur entier effet, comme un arrêt de cour souveraine.

Songez qu'un mot spirituel, imprudemment laché dans une cavatine, éveillerait, maitriserait l'attention d'un public français, et ne manquerait pas de produire l'effet déplorable de la lanterne du *Prophète*. Vous savez, hélas ! qu'elle ne laisse pas un seul auditeur à Gueymard quand il entonne son hymne languissant à la lueur de cet astre malencontreux. Tous les spectateurs s'agitent, se lèvent, se tordent pour voir le soleil briller par un trou. Le brouhaha qu'ils exécutent en chœur prouve qu'ils ne se doutent même pas que notre premier ténor leur prodigue à grands flots les sonorités mélodieuses de ses poumons.

La tendresse exagérée des Français pour les mots d'un drame lyrique est la première plaie de leur opéra. Cette lèpre les a saisis au moment de l'exhibition du drame de Perrin et les tourmente encore. Quatre plaies tout aussi redoutables, aussi persistantes, se joindront à la première : le vol, que Lulli va représenter admirablement; la haine des Français pour leurs compatriotes; les privilèges, qui privent la France d'un nombre suffisant de théâtres lyriques; et le courtage des femmes, que Dumont a professé de manière à servir d'exemple et de modèle à ceux qui l'ont remplacé dans la direction de notre Académie. L'Égypte a compté sept plaies qui l'ont ravagée. L'opéra français n'en est pas moins débile, étiolé, fébricitant pour n'en avoir à redouter que cinq. Est-ce encore l'instinct qui, dès l'aurore de notre premier théâtre a poussé nos canards dans cette mare immonde? A vous l'audace de le penser, je ne me permettrai jamais de le dire.

Et pourtant je suis prêt à justifier, s'il est possible, la nation française au regard seulement de la première des plaies que je viens de signaler.

La tragédie et la comédie étaient déjà portées au degré de perfection le plus satisfaisant lorsque l'opéra vint se montrer à Paris. Comme les rois, il s'était arrêté d'abord à la banlieue, afin

de donner plus de solennité, de faste à son entrée dans la capitale. Le mot *opéra* n'avait pas encore été prononcé chez nous (1). Pour les beaux esprits de la cour et de la ville, c'était *la comédie italienne*, *la comédie des machines*, *la comédie en musique*. On parlait avec enthousiasme du jeu des machines, de la beauté de la mise en scène, du talent des acteurs, et pas un mot n'était dit sur la musique. Cet objet principal, dont les Français ne comprenaient pas l'importance, puisqu'ils étaient insensibles à ses charmes, fut relégué parmi les accessoires du nouveau spectacle; c'était le genre de déclamation que les Italiens avaient adopté pour la *comédie des machines*, et les Français n'eurent d'autre soin que de continuer à déclamer cette comédie nouvelle, comme ils faisaient leurs anciennes comédies, avec une différence pourtant : ils suivaient l'intonation de ses notes sans en observer les valeurs et la mesure, n'ayant d'autre guide que l'inspiration du moment et la force d'expression qu'ils voulaient donner aux versicules. Par ce moyen tout à fait commode, un opéra de Lulli durait une heure de moins lorsque Beaumavielle cédait son rôle à Thévenard, acteur plus jeune et plus expéditif que son chef d'emploi. Les vers de Corneille et de Racine étaient modulés à la Comédie-Française sur une cantilène dès longtemps en usage; les versets de Perrin, de Quinault furent psalmodiés à l'Opéra sur un air qui différait peu de celui des vêpres, et dont la cérémonie du *Malade imaginaire* nous montre encore d'authentiques et burlesques fragments.

Une belle voix dont les accents fussent modulés convenablement d'après le sens des paroles, un jeu scénique noble, plein de vigueur et de charme, une déclamation calquée sur la manière de s'exprimer des grands comédiens de l'époque, voilà tout ce que l'on exigeait des acteurs de l'opéra naissant. Rossignol, Beaumavielle, Tholet, Clédière, M[lles] de Castilly, Brigogne, récitant à leur aise une déclamation notée, devaient être les émules de Montfleury, de Floridor, de Beauchateau, de M[me] Beauchateau, etc. On ne demandait pas autre chose aux *acteurs*, aux

(1) Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome II, page 68.

actrices de l'Opéra, qui ne furent JAMAIS ! désignés sous le nom de *chanteurs* et même de *chanteuses*, puisqu'ils ne chantaient pas réellement. Cet usage, cette plaie a tenu l'Académie pendant un siècle et vingt-huit ans encore sous un joug abrutissant. Cette psalmodie, bonne tout au plus à faire mugir aux obsèques du diable s'il s'agissait de le porter en terre, comblait de joie et de bonheur les Parisiens; ces braves gens entendaient, comprenaient les paroles! vive Dieu! Perrin et Cambert venaient de sauver la patrie. Les Italiens chantaient à ravir; leurs maîtres, leurs virtuoses, leur orchestre avaient atteint dès 1652 un degré de perfection auquel les Français ne touchaient point encore en 1773, il est vrai, mais est-il possible de gouter une musique vocale dont les mots sont inintelligibles? Cette erreur d'un peuple ignorant et présomptueux a plongé, retenu la France musicienne dans les ténèbres de la barbarie jusqu'à la venue de l'Allemand Gluck. (Planches, 25 à 32.)

Vous voyez l'opéra nomade voyager de Carpentras à Paris, camper au village d'Issy, dans les murs du chateau de Vincennes, au Neubourg, aller du Petit-Bourbon aux Tuileries, pour se reposer ensuite au Marais. Nous le rencontrerons encore en d'autres lieux avant qu'il ait pris possession du théâtre que le cardinal de Richelieu s'était fait batir et décorer au Palais-Royal pour la mise en scène de *Mirame*, sa tragédie bien-aimée.

Les répétitions d'*Ariane* étaient commencées, lorsque la mort de Mazarin suspendit l'exécution du nouvel opéra. Cet événement priva les arts d'un protecteur libéral et retarda les progrès du drame lyrique pendant plusieurs années. Les princes de l'Église avaient déjà beaucoup fait pour l'opéra : deux nonces du pape en avaient préparé, provoqué l'établissement en France; Richelieu lui construisit une salle, Mazarin appelait ses virtuoses de l'Italie, et pourtant ces aimables cardinaux ne purent pas jouir des pompes de notre Académie royale de Musique. Singulière création que celle de ce théâtre! Un cardinal-évêque héberge dans son palais de Carpentras *Akébar, roi du Mogol*, premier opéra français, dont un abbé, parolier et musicien, était le double auteur. Richelieu fait batir une salle à Paris,

Mazarin en assemble les acteurs; dirigé par La Rovère, cardinal-archevêque, l'abbé Perrin fabrique des livrets, qu'un bénéficier, organiste de paroisse, met en musique, les cathédrales fournissent les chanteurs; et s'il faut ajuster en salle de bal l'enceinte que Richelieu destinait aux spectacles, un moine augustin se présente, et met en jeu des rouages adroitement combinés pour élever le parterre au niveau de la scène; tout lui vient de l'Église. Faut-il s'étonner si nos académiciens virtuoses n'ont jamais encouru les peines de l'excommunication? Et pourtant l'archevêque d'Aix, Grimaldi, n'ayant pu faire renvoyer une troupe d'opéra qui manœuvrait en cette ville, défendit aux confesseurs d'absoudre les habitués de ce spectacle profane. La salle fut bientot déserte et les chanteurs s'éloignèrent.

Perrin voulut pousser à bout une entreprise dont les commencements avaient été si brillants. Il obtient, le 28 juin 1669, des lettres-patentes donnant permission d'établir des académies de musique pour chanter en public des pièces de théâtre. Muni de ce privilège, Perrin s'associe Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les machines, et Champeron pour les finances. Il n'y avait point alors de subventions.

La ville de Paris ne possédant pas assez d'acteurs et de symphonistes, on fait, dans le midi de la France, une levée des musiciens les plus distingués qui s'y trouvaient au service des cathédrales, en y joignant les acteurs d'opéra qu'une expérience de plus de dix années avait pu former. On exerça cette nouvelle troupe à l'

Hotel de Nevers, occupé depuis 1724 par la Bibliothèque impériale. Le palais que batit le cardinal Mazarin se déployait sur tout l'espace entouré par les rues de Richelieu, des Filles-Saint-Thomas, Vivienne et Neuve-des-Petits-Champs. En 1661, après la mort du cardinal-ministre, on divisa cet immense édifice et ses dépendances en deux lots: celui qui touchait aux rues Neuve-des-Petits-Champs et Vivienne échut au duc de la Meilleraie et porta le nom d'*hotel Mazarin*. L'autre lot devint la propriété du marquis de Mancini, qui lui donna le nom d'*hotel de Nevers*. La rue Colbert fut construite alors

sur une partie du jardin. En 1670, le marquis de Mancini prêta la grande galerie de son hotel de Nevers à Perrin. Le cardinal Mazarin nous avait amené l'opéra d'Italie, un de ses héritiers protégea les premiers essais du drame lyrique français. C'est dans la galerie aujourd'hui silencieuse des imprimés, donnant sur la rue de Richelieu, que l'on fit les nombreuses répétitions de *Pomone*, tandis que l'on transformait en salle de spectacle le jeu de paume de la Bouteille, rue Mazarine, vis-à-vis de celle Guénégaud, salle ajustée par Guichard, intendant des bâtiments du duc d'Orléans. Le passage du pont Neuf est ouvert aujourd'hui sur l'emplacement de cette première salle de l'Opéra.

C'est là que l'on applaudit avec enthousiasme *Pomone*, le premier opéra français représenté devant le public. Les paroles étaient de Perrin, la musique de Cambert, les danses de Beauchamps. Les rôles de Faune, de Vertumne, de Pomone furent remplis par Rossignol, basse; Beaumavielle, baryton, et Mlle de Castilly. Clédière, Tholet, hautes-contre, et Borel de Miracle, ténor grave, étaient chargés de l'exécution des parties moins importantes. Ces virtuoses et les choristes basses, barytons et ténors enlevés aux églises de la Provence et du Languedoc, avaient de très belles voix. Saint-André, Favier, Lapierre figurent parmi les danseurs principaux employés par Beauchamps, maître de ballets. Il n'y avait point encore d'actrices dansantes; les plus jeunes danseurs s'habillaient en femmes.

C'est le 19 mars 1671 que *Pomone* fut livrée à l'admiration du public parisien. (Planches, n°s 34, 35, 36, 37.) Le personnel du chant se composait de cinq hommes, quatre femmes, quinze choristes et treize symphonistes à l'orchestre. Le drame n'offrait au musicien que des scènes décousues, sans action, un style pitoyable, mêlé d'équivoques grossières et de jeux de mots. Priape, amoureux de Pomone, s'y permettait d'incroyables joyeusetés. Toutes ces impertinences n'empêchèrent pas le nouvel opéra d'être représenté pendant huit mois avec le plus grand succès, et Perrin en eut pour son quart des bénéfices 30,000 livres.

C'était une belle faveur de la fortune; malheureusement ce

fut la dernière. Sous le prétexte des avances qu'il avait faites, le marquis de Sourdéac quitte Perrin pour Gilbert, qui lui fabrique une autre pastorale, ayant pour titre *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, dont Cambert fit encore la musique. (Planches, n° 38.) Saint-Évremond dit que cet ouvrage eut quelque chose de plus poli, de plus galant que le précédent; les symphonistes étaient déjà mieux formés pour l'exécution; le prologue était remarquable et le tombeau de Climène fut généralement admiré. Mlle Brigogne s'y fit applaudir à tel point dans le rôle de Climène, que ses *gages* furent portés à 1,200 livres par an, et que le nom de *Petite-Climène* lui resta. Le sopraniste Grossi, après avoir brillé de la manière la plus éclatante dans le rôle de Siface du *Mitridate* d'Alessandro Scarlatti, reçut le nom de *Siface*, qu'il conserva pendant toute sa carrière d'artiste. Mlle Gavaudan brilla de telle sorte dans *Tarare*, en 1787, et Mlle Motet dans *Montano et Stéphanie*, en 1816, que l'une reçut le nom de *Spinette* et l'autre celui de *Montano*.

Ce tombeau de Climène, dont nous parle Saint-Évremond, était un chant de déploration exécuté par Apollon et le chœur auprès du monument que l'amoureux Phébus avait fait élever à cette nymphe trépassée. Les tombeaux du même genre se succédèrent ensuite dans la musique. Gautier l'Ancien, publia ses pièces de luth intitulées *Tombeau de Mésengeau, Tombeau de l'Enclos; le Tombeau de Leclair,* sonate de violon de ce même Leclair, vint plus tard; une sonate en *fa mineur* de Gaviniès fut désignée par les musiciens sous le nom de *Tombeau de Gaviniès*, etc., etc.

Que faisait Lulli pendant que tout Paris applaudissait notre musicien Cambert? S'apercevant enfin que l'anathème, les sarcasmes, le fiel que sa fureur jalouse lançait depuis dix ans sur l'opéra français établi par un rival trop heureux, loin d'arrêter, d'entraver même sa marche triomphale, ajoutaient encore à la faveur immense dont il jouissait, Lulli changea de gamme et de batterie. Les 120,000 livres de profit que les associés venaient de se partager imposèrent silence au détracteur violent mais peu redoutable en sa colère. Les 120,000 livres, brillant à

ses yeux constamment, l'avaient ébloui, frappé de stupeur. En effet, que pouvait-il contre un argument de cette force? Il fallait céder et se taire. C'est ce qu'il fit; mais il travailla sourdement à s'emparer de cet opéra naissant, dont il avait si longtemps et si hautement proclamé l'impertinence stupide et présomptueuse.

— La Montespan m'a tiré des griffes du bourreau, se dit le brigand, sans elle on aurait jeté mes cendres au vent sur la place de Grève (1), où mon imbécile complice a péri sur un tas de fagots. Enlever un privilège à Perrin et m'en gratifier ne sera qu'un jeu pour la main puissante de cette royale courtisane. Semons d'abord la division parmi les associés, divisons pour régner ensuite. Les Français ont l'heureux instinct de se détester, de s'abominer, de s'exécrer mutuellement; puisque mon étoile a voulu que je ne fusse pas Français, profitons de cette bonne fortune. En avant! sapons, travaillons sous terre, poussons la mine jusque sous les pieds de mes rivaux, et faisons-les sauter en l'air comme les diables de leur opéra. »

Secondé par la Montespan et par la haine intime que les Français ont toujours au service de leurs compatriotes, Lulli venait d'arracher le privilége de l'Académie royale de Musique à Perrin au moment où ce directeur allait mettre en scène

(1) « Le troisième motif à cause des deux feux d'artifice et de joie que le suppliant avait fait faire dans la place du Palais-Royal, au mois de juin 1674, en réjouissance de la conquête de la Franche-Comté, à huit jours l'un de l'autre, et qui tous deux avaient eu l'approbation de Monsieur et de Madame, de toute la cour et de tout Paris, au lieu que dans celui qui avait été fait par Baptiste (Lulli) vis-à-vis de sa maison de Paris, et qui, s'exposant à la risée publique, avait donné sujet à tous les spectateurs de dire hautement que s'il n'avait pas bien réussi dans le feu qu'il avait entrepris vis-à-vis de sa maison, on réussirait mieux à celui qu'il avait mérité en Grève... » *Requeste d'inscription de faux en forme de factum présentée au Châtelet*, *le* 16 *juillet* 1676, *par le sieur Guichard, intendant général des bastiments de son Altesse Royale, Monsieur, contre Jean-Baptiste Lully, faux accusateur, Sébastien Aubry, Jacques du Creux, Pierre Huguenet, faux témoins et autres complices.*

Voyez une très longue chanson de Saint-Gilles qui renferme un couplet sur l'effroyable châtiment infligé par les lois au complice de Lulli, Bibliothèque de l'Arsenal, Manuscrits, *Belles-lettres*, tome 72.

Ariane de Cambert. L'astucieux italien n'avait point de drame lyrique prêt, il redoutait la rivalité d'un homme de talent, d'un Français déjà recommandé par trois succès, d'un musicien qui devait lui disputer la victoire, et même l'emporter, si, par malheur, *Ariane,* alors en répétitions, était mise en lumière; exhibition qu'il fallait empêcher à tous prix. Lulli, poursuivant, exécutant son projet de bannir les musiciens français de leur théâtre national, s'empressa de coudre à la hâte un pastiche, en réunissant des morceaux qu'il avait composés pour la chambre, la chapelle du roi, pour les comédies de Molière, et plusieurs fragments du musicien Desbrosses. Benserade, Quinault, le président de Périgny l'aidèrent pour la fabrication des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus.* Molière, forcé d'accepter le rôle qu'il prête à son fagoteux, devint *parolier malgré lui* dans cette œuvre informe. En démeublant les divertissements ajoutés à *Pourceaugnac*, au *Bourgeois gentilhomme*, Lulli ne s'était pas contenté de sa musique, il avait aussi pris les vers qu'elle chantait.

Un opéra sérieux et complet, *Ariane* en répétitions, est arrêté, banni, supprimé, pour faire place au plus ignoble des pastiches! Audace à nulle autre seconde! brigandage inoui!

Lulli s'était prononcé, déchaîné d'une manière si véhémente contre l'opéra français, disant que l'on ne parviendrait jamais à faire chanter un drame écrit en notre langue pauvre, indigente, sourde, lourde, rétive et barbare, que Louis XIV lui rappela ces invectives lorsque ce musicien, par le lucre alléché, mit en œuvre tous les ressorts de l'intrigue, de la calomnie et du crime pour s'emparer du privilège de Perrin.

Indignement frustré de ses plus chères espérances, voyant l'Académie qu'il venait de fonder à grands frais, le théâtre qui, la première année, avait donné 120,000 livres de bénéfices, passer aux mains d'un usurpateur étranger, avide, rapace, jaloux; Cambert emporte son *Ariane* à Londres, et la fait représenter devant le roi Charles II. Elle réussit à merveille; ce prince donne la surintendance de sa musique au maître

français. Le coup, hélas! était porté; les succès, la faveur, la fortune, obtenus loin de son ingrate patrie, ne le consolèrent pas d'une douleur secrète, poignante. Elle altéra bientot la santé du malheureux fugitif. Cambert cessa de vivre en 1677, à l'âge de quarante-neuf ans.

Cet acte infame, de honteuse mémoire, d'inique spoliation, qu'il eût fallu dérober, cacher à tous les yeux, laisser ignorer, oublier, est pompeusement représenté, reproduit en peinture sur le rideau même de notre grand théâtre lyrique. L'image odieuse du triomphe d'un escroc intrigant et d'une royale courtisane est tous les soirs estampée devant un public assez tolérant pour ne pas donner une sévère leçon de nationalité, si ce n'est de chronologie, aux auteurs de ce méfait.

Molière avait à peine exhalé son dernier soupir, que ce même Lulli chassa la veuve et les compagnons de l'illustre poète; il les chassa du théâtre qu'ils possédaient. Leurs dignes successeurs n'ont point oublié cette autre usurpation, vous ne voyez pourtant pas qu'ils en aient consacré le souvenir par aucune bannière historique.

Premier opéra français, *Akébar, roi du Mogol*, paroles et musique de l'abbé Mailly, mis en scène à Carpentras, 1646.

Deuxième opéra français, *la Pastorale en Musique*, de Perrin et Cambert, représentée au village d'Issy, banlieue de Paris, 1659.

Troisième opéra français, *Pomone*, de Perrin et Cambert, Paris, 19 mars 1671; premières représentations publiques.

Quatrième opéra français, *les Amours de Diane et d'Endymion*, opéra en cinq actes, paroles de Guichard, musique de Sablières, intendant de la musique de Monsieur, Versailles, 3 novembre 1671.

Cinquième opéra français, *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, de Gilbert et Cambert, Paris, 8 avril 1672.

Sixième opéra français, ******, opéra en cinq actes, paroles de Guichard, musique de Sablières, Versailles, 1672. Guichard fait mention de cet ouvrage, sans en donner le titre, dans le factum qu'il imprima contre Lulli en 1676.

Septième opéra français, *Cadmus et Hermione*, de Quinault et Lulli, 11 février 1673.

Voilà donc six opéras français, opéras complets, en cinq actes, que l'on avait applaudis avant que le pirate Lulli vînt s'emparer de notre grand théâtre. Voilà comment l'usurpateur de notre scène lyrique a droit au titre de *fondateur de l'opéra français*, que lui donnent encore des littérateurs ignorants et des peintres d'*histoire* qui ne sont pas mieux renseignés. Et c'est en France que l'on fait de tels anachronismes pour déposséder les Français de leur brevet d'invention, au profit d'un étranger qu'une courtisane sauva de la Grève! Qui croirait que l'image de ce même Lulli, recevant le privilége, qu'il ne reçut jamais des mains de Louis XIV, soit tous les jours déroulée devant deux mille Français qui ne réclament point contre une semblable exhibition?

— Vous connaissiez le sieur Cambert, il est mort à Londres, où il a reçu force bienfaits du roi d'Angleterre, et des plus grands seigneurs de sa cour, qui estimaient fort son génie. Tout ce qu'ils ont vu de ses ouvrages n'a point démenti ce qu'il a fait en France. C'est à lui que nous devons l'établissement des opéras que nous voyons aujourd'hui. La musique de ceux de *Pomone*, de *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, était de lui, et depuis ce temps-là, on n'a point vu de récitatif en France *qui parût nouveau*. C'est ce même Cambert qui, le premier, a fait chanter les belles voix que nous admirons tous les jours et que la Gascogne lui avait fournies. C'est dans ses airs que la demoiselle Brigogne a paru avec le plus d'éclat; et c'est par eux qu'elle a tellement charmé tous ses auditeurs, que le nom de *Petite-Climène* lui en est demeuré.

» Toutes ces choses font connaître le mérite et le malheur du sieur Cambert, mais si le mérite de tous ceux qui en ont était reconnu, la fortune ne serait plus adorée, ou pour mieux dire, on ne croirait plus qu'il y en eût : cependant nous sommes toujours convaincus du contraire par des exemples *trop éclatants*. » De Vizé, *le Mercure galant*, avril 1677, pages 16-19.

Cette dernière phrase se rapporte à Lulli.

Il faut maintenant que je vous dise comme quoi ce titre singulier, bizarre, impertinent d'*Académie de Musique* vint s'estamper sur le fronton de notre premier théâtre lyrique.

Antoine de Baïf, poète et musicien, après un long séjour à Venise, desirant faire connaître, au moins par fragments, les opéras qu'il avait admirés, et donner une idée du drame lyrique naissant à ses compatriotes, fit exécuter à Paris des scènes italiennes traduites et des cantates de sa façon. Les exercices des musiciens qu'il réunissait en sa maison des Fossés-Saint-Victor (1) ne pouvaient être appelés *opéras*, puisqu'ils étaient privés de théâtre et de mise en scène. Baïf leur donna le nom d'*académie*, traduction d'*accademia*, qui signifie *concert* en italien; le mot *concert* n'ayant pas encore dans notre langue le sens qu'il reçut plus tard à l'endroit de la musique. Les lettres-patentes accordées à Baïf par le roi Charles IX, en 1570, autorisent l'établissement d'une *académie de musique*, c'est-à-dire d'un *concert de musique*. En 1668, lorsque Perrin sollicitait le privilége d'un théâtre où le drame lyrique parût avec tous ses moyens de séduction, le brevet accordé cent ans auparavant fut remis en lumière. Le titre d'*académie* annonçait à peu près le contraire du spectacle projeté, mais ce titre était déjà consacré par une patente royale; Perrin demandait ce que Baïf avait obtenu; malgré son inconvenance, *académie de musique* fut adopté. On ajouta le mot *royale*, pour donner plus de solennité, plus de pompe à ce titre.

Ne dit-on pas encore aujourd'hui *le Festin de Pierre?* Tout le monde sait pourtant qu'il ne s'agit point d'un *festin*, mais d'un *convié de pierre*.

Les comédiens italiens, établis à Paris, les compagnons d'Arlequin, de Scaramouche, s'étaient érigés en académie, sous le titre de *la Nef d'Argos*, en 1657.

---

(1) Démolie et remplacée aujourd'hui par la maison portant le n° 33 de cette rue.

II

De 1672 à 1697.

L'opéra italien et l'opéra français en 1673. — Quinault. — Atto, Leonora. — *Le Triomphe de l'Amour*, des danseuses figurent dans cet opéra-ballet. — *Armide*. — Les acteurs. — Thévenard, Duménil, Boutelou; Mlles Marthe Le Rochois, Desmâtins. — Le valet de pique. — Excursions de nos chanteurs en Angleterre. — Louis XIV chantant les prologues faits à sa louange. — La gloire de Niquée. — Siècles de Louis XIV, d'Auguste et de Périclès, siècles de barbarie au regard de la musique. — La danse. — Beauchamps, Saint-André, Favier, Lapierre; Mlles La Fontaine, Roland, Lepeintre, Fernon. — Pécourt, Mlle de Subligny. — Impot de la capitation. — Défense de siffler à l'Opéra. — La Fontaine parolier. — Mlle Desmâtins, son orgueil, sa mort. — La Motte et Campra, l'*Europe galante*. — Mlle Maupin. — Le drame lyrique à Marseille, à Lyon, à Lille. — *Gare l'ut!* — Les brioches. — Droits d'auteur. — Droits des pauvres. — Colasse, musicien alchimiste.

Les chanteurs et les symphonistes italiens mandés par Mazarin, arrivant armés de toutes pièces, avaient posé sur notre scène des drames qui s'y montrèrent parés de tous leurs moyens de séduction. Cambert, Lulli, pouvant examiner ces modèles pendant ving-neuf ans (1), en étudier le mécanisme et les effets; pouvant se régler sur les divers patrons des objets de détail qui s'y rencontraient, ayant même la licence de calquer leurs airs, leurs récitatifs sur les partitions de Rovetta, de Cavalli, etc., prirent l'art au point où ces maîtres le leur avaient laissé. Con-

---

(1) Une partie des récitatifs et des airs de danse de *Serse* furent écrits par Lulli, sous les yeux de Cavalli.

tinuateurs heureux de l'œuvre entreprise au delà des Alpes, ils mirent au jour des drames lyriques dont la structure, les formes, les résultats étaient à la hauteur des compositions italiennes de l'époque. La musique française produite, en 1659, par Cambert, en 1673, par Lulli, présentait donc un reflet, une imitation plus ou moins fidèle des partitions étrangères. La copie ferait alors juger de l'original, et nous pourrions dire en lisant *Pomone* et *Cadmus* : — Tel était l'art en Italie lorsque notre Académie royale de Musique ouvrit pour la première fois ses portes au public; d'ailleurs l'Italien Lulli n'a pu nous donner que de la musique italienne. »

Voilà ce que l'on croit généralement; des littérateurs ignorants, de stupides académiciens ont osé l'affirmer.

Il suffit d'examiner un des nombreux opéras de Cavalli pour mesurer la profondeur de l'abîme, l'immensité de l'espace qui sépare les deux écoles. La musique des maîtres italiens écrite vers 1650 est plus jeune de cent cinquante ans que les opéras français mis en scène de 1659 à 1731. Lisez la partition de l'*Eritrea* de Cavalli, manuscrit de la bibliothèque du Conservatoire de Paris, et jugez. (Planches 26 à 31.) Lulli n'avait d'italien que son nom; ayant quitté son pays natal à l'âge de treize ans, Gigault et Roberdet, organistes de Paris, avaient fait son éducation musicale. *Pomone* et *Cadmus* ne ressemblent pas plus aux opéras de Cavalli, de Rovetta, que le fatras scolastique du *Prophète* ne ressemble aux trésors de mélodie harmonieuse de *Guillaume Tell* et du *Barbier de Séville*.

Les opéras italiens exécutés à Paris, de 1645 à 1663, donnèrent à nos paroliers, à nos musiciens l'idée de composer des opéras français. Voilà tout.

Privé de chanteurs et de symphonistes, Cambert ne pouvait pas faire mieux qu'il ne fit. Les musiciens de talent avaient dédaigné les 300 livres qu'il leur offrait pour siéger dans son orchestre pendant un an. Cambert n'eut donc que des écoliers maladroits pour racler sa musique. Ses acteurs chantants ne valaient guère mieux, il est vrai, mais ils disaient, modulaient des paroles françaises, des mots que le bon populaire compre-

nait à merveille, et ces mots, talisman précieux, ces mots tant desirés, devaient naturellement faire excuser tous les défauts de la musique et de son exécution. Insensibles aux séductions d'une mélodie élégante, admirablement chantée, les Parisiens avaient tourné le dos brutalement aux virtuoses de l'Italie, dont ils ne comprenaient pas le langage, pour se rendre aux lieux où le plain-chant triomphait grâce aux paroles françaises dont il était escorté.

Ce dédain pour la musique réelle, pour le talent des chanteurs et des symphonistes, cette passion malheureuse pour les mots, que nos anciens venaient de manifester aux essais de *la Pastorale*, comme aux représentations publiques de *Pomone*, frappèrent vivement Lulli; pour lui ce fut une révélation. Homme d'esprit, de talent, renard plein de finesse, d'astuce, de pénétration, ce maître avait été de bonne foi lorsqu'il avait affirmé que chanter un drame lyrique écrit en français était chose impossible. Dès longtemps obligé de musiquer la rimaille de Benserade et des autres fabricants de ballets, il pouvait comparer cette prose inerte aux stances italiennes, si bien rhythmées et cadencées que le poète a déjà fait la moitié du travail du musicien. Un opéra français dans le gout italien, était donc un épouvantail qui lui faisait dresser les cheveux à la tête. Adapter des versicules boiteux et rachitiques à des mélodies élégantes et régulières; démolir et reconstruire le gachis des paroliers français pour le forcer à suivre les contours de sa musique, eût été pour le maître florentin le supplice d'Ixion. Mais quand il vit qu'il fallait si peu de chose pour contenter, délecter, ravir le public de Paris; quand il vit qu'il suffisait de lui donner des paroles déclamées sur une psalmodie privée de tous les agréments, de toutes les difficultés, de tous les artifices du chant italien, dont les Français n'avaient gardé le souvenir que pour les tourner en ridicule, et s'en moquer à la journée, les obstacles s'aplanirent aux yeux de Lulli. L'entreprise qui l'épouvantait d'abord n'était plus qu'un jeu d'enfant. Tel ce burlesque voyageur, que Potier représentait si bien, cessait de trembler, et s'évertuait même au point d'aller attaquer le voleur de grand chemin qui l'avait frappé

de terreur, quand il s'apercevait que ce larron n'était qu'un mannequin.

Possesseur du bienheureux privilége, que Perrin avait été contraint de lui céder, Lulli congédia Gilbert, Sourdéac et ses affidés, en prit de nouveaux, abandonna leur théâtre, en fit élever un au jeu de paume de Bel-Air, rue de Vaugirard, près du Luxembourg. Cette salle fut construite, ajustée par Guichard, associé du nouvel entrepreneur, ainsi que le machiniste Vigarani, gentilhomme de Modène. C'est là que le pastiche ayant pour titre *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* parut le 15 novembre 1672. *Cadmus*, *Alceste* le suivirent de près. (Planches, 10, 11.) Quinault s'était réglé sur les opéras italiens en écrivant ces deux livrets; des scènes comiques s'y mêlaient à l'action noble et sérieuse du drame. Le public français qui s'obstinait à ne voir dans l'opéra que la tragédie telle qu'il l'avait reçue de Rotrou, de Corneille, repoussa vivement cet heureux essai de romantisme, et Quinault se garda bien d'introduire encore de semblables facéties dans ses tragédies lyriques. Arbas et la nourrice d'Hermione, dans *Cadmus;* Straton et Lycas, dans *Alceste,* sont des personnages comiques et même un peu bouffons. Cet Arbas, écuyer poltron d'un héros, est le premier exemple d'une impertinente association, que le desir d'amener des contrastes a pu faire imaginer aux paroliers, et que le public, désarmé quand on l'a fait rire, a toujours permise à l'Opéra. Zulnar et Hassem, de *Zoraïme et Zulnar;* Lorédan et Fabio, de *Camille;* etc., etc., sont des réminiscences, des reflets de Cadmus et d'Arbas.

Il paraît que ce *Cadmus*, tant chéri de Louis XIV, était cruellement fastidieux puisqu'il excita l'humeur satirique des rimeurs contemporains.

> Quand vous verrez *Cadmus* à l'Opéra,
> Vous ennuyer par sa monotonie, etc.

Lulli travailla presque toujours avec Quinault; s'obligeant à lui payer 4,000 livres pour chacun des livrets qu'il lui fournirait, en observant de mettre une année d'intervalle de l'un à l'autre. Le roi Louis XIV ajoutait 2,000 livres à cette somme annuelle. Viga-

rani, le machiniste, avait droit au tiers des bénéfices de l'Opéra.

— Quand M. de Créqui fut à Rome en 1633, de Nyert (1), suivant de cet ambassadeur, prit ce que les Italiens avaient de bon dans leur manière de chanter; et, le mêlant avec ce que notre manière avait aussi de bon, en fit cette nouvelle méthode que Lambert pratique aujourd'hui (1658), et à laquelle peut-être a-t-il ajouté quelque chose. Avant eux, on ne savait ce que c'était que de bien prononcer les paroles... » Toujours les paroles! ô satanés Français!

De Niel avait réglé son exécution sur le gout français, que les exemples donnés par les virtuoses de l'Italie n'avaient pu changer ni modifier. Témoin cet autre passage de Tallemant des Réaux :

— Mlle Sandrier, revenant de Savoie à Paris, se mit à chanter des airs italiens ; elle avait appris à Turin. Elle fit bien du bruit, mais cela ne dura guère, plusieurs trouvent même qu'elle chante mal, car c'est tout à fait la manière d'Italie. »

Vous voyez que nos anciens n'étaient pas du tout disposés à se décrasser, à se civiliser musicalement.

Atto, Leonora Baroni, dont La Fontaine parle dans son *Épître à M. de Niel,* étaient attachés à la musique de la chambre du roi. Le ténor Atto, galant chevalier, dont les dames de la cour savaient apprécier les mérites, que Mazarin logeait en son palais, que la duchesse de Mazarin honorait de ses affections, devint ensuite un personnage politique. Le cardinal-ministre l'employa pour diverses négociations auprès de l'électrice de Bavière, tant la voix de ce ténor était persuasive lorsqu'elle s'adressait à des souveraines. Fouquet, surintendant des finances, le choisit pour son agent confidentiel à Rome. Atto figura pourtant parmi les virtuoses qui représentèrent le *Serse* de Cavalli ; toute la cour y dansait, le ténor diplomate pouvait s'y montrer sans déroger.

Molière était mort le 17 février 1673, et pendant les représentations de *Cadmus*, Lulli se fait accorder par le roi la salle

(1) Lisez *de Niel*, et voyez ce que je dis sur ce chanteur dans MOLIÈRE MUSICIEN, tome Ier, page 421.

du Palais-Royal où l'Opéra reste jusqu'en 1781. Avant de prendre possession de ce théâtre, où notre Académie royale de Musique fit son entrée le 15 juin 1673, elle avait quitté son jeu de paume de Bel-Air, qui menaçait de s'effondrer sur elle, pour revenir au jeu de paume de la Bouteille. Celui-ci paraissait plus ferme sur ses jarrets, on l'avait construit avec moins de précipitation. Lulli ne se borne point à chasser les comédiens français de leur demeure, il les persécute ensuite au moyen de son privilége. Infiniment au-dessous des symphonistes italiens amenés par Cavalli, dont la partition d'*Eritrea* nous fait connaître l'habileté sur le violon, (26) Lulli jouait assez bien de cet instrument pour un Français. Il forma comme il put les musiciens de son orchestre, sans les initier pourtant aux artifices merveilleux du démanchement, que les Italiens pratiquaient avec bonheur depuis un demi-siècle. Il mit plus de difficulté dans les accompagnements, à mesure que ses exécutants devinrent moins maladroits!

Le 16 mai 1681, à la représentation du *Triomphe de l'Amour*, opéra-ballet de Benserade et Quinault, musiqué par Lulli, des danseuses parurent pour la première fois sur la scène pour y remplir les rôles de femmes. Ce maître avait tout à créer; mais il s'entendait à merveille aux éléments nécessaires pour organiser une représentation lyrique; aucune partie de l'art ne lui était étrangère; il donnait d'excellentes leçons aux chanteurs, aux symphonistes, aux danseurs même, et prenait un soin particulier de l'exécution dramatique. Habile courtisan, Lulli ne laissait échapper aucune occasion de plaire à Louis XIV, qui l'avait déjà nommé surintendant de sa musique et le combla de ses faveurs. Lulli voulut régner en souverain dans son Académie royale de Musique; pendant quatorze ans, elle ne fit entendre que les œuvres de ce directeur suprême, et sa mort seule put donner à ses rivaux la licence de s'y présenter. Le roi, la cour, le public même de Paris, ne l'auraient pas souffert, tant ils étaient infatués du plain-chant qu'il leur prodiguait d'une main libérale! On n'imaginait pas qu'un autre musicien fût capable de se mesurer avec un artiste qui, dès ses premiers pas, avait atteint le dernier degré de la perfection.

Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus, Cadmus, Alceste, Thésée, Atys, Isis, Psyché, Bellérophon, Proserpine, le Triomphe de l'Amour, Persée, Phaéton, Amadis de Gaule, Roland, Armide, tels sont les opéras que Lulli composa, fit représenter depuis son entrée à l'Académie, 15 novembre 1672, jusqu'à sa mort, arrivée le 22 mars 1687. *Acis et Galathée,* son dernier ouvrage, ne fut mis en scène que six mois après. Il avait écrit la musique de vingt-cinq ballets. (Planches de 41 à 56.)

Atys fut regardé comme le chef-d'œuvre de Quinault et de Lulli. Louis XIV ayant demandé à Mme de Maintenon quel était l'opéra qui lui plaisait le plus, elle se déclara pour *Atys,* et le roi, sur-le-champ, répliqua par ces mots de la pièce : *Atys est trop heureux!* Aussi l'adroite commère se fit-elle régaler d'une représentation d'*Atys* le jour de son mariage avec Louis XIV.

Atys, l'opéra du roi ; *Armide,* l'opéra des dames ; *Phaéton,* l'opéra du peuple ; *Isis,* l'opéra des musiciens : c'est ainsi que l'on désignait ces quatre ouvrages.

Il faut souvent, pour devenir heureux,
Qu'il en coûte un peu d'innocence.

Ces vers d'*Atys* et mille autres de la même espèce, dont les pièces de Quinault sont remplies, allumaient singulièrement la colère de Despréaux et lui firent écrire :

L'épouse que tu prends, sans tache en sa conduite,
Aux vertus, m'a-t-on dit, dans Port-Royal instruite,
Aux lois de son devoir règle tous ses desirs.
Mais qui peut t'assurer qu'invincible aux plaisirs,
Chez toi, dans une vie ouverte à la licence,
Elle conservera sa première innocence?
Par toi-même bientot conduite à l'Opéra,
De quel air penses-tu que ta sainte verra
D'un spectaclé enchanteur la pompe harmonieuse,
Ces danses, ces héros à voix luxurieuse ;
Entendra ces discours sur l'amour seul roulants,
Ces doucereux Renauds, ces insensés Rolands ;
Saura d'eux qu'à l'amour, comme au seul dieu suprême,
On doit immoler tout jusqu'à la vertu même ;

Qu'on ne saurait trop tot se laisser enflammer;
Qu'on n'a reçu du ciel un cœur que pour aimer,
Et tous ces lieux communs de morale lubrique,
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique?
Mais de quels mouvements, dans son cœur excités,
Sentira-t-elle alors tous ses sens agités!
Je ne te réponds pas qu'au retour, moins timide,
Digne écolière, enfin, d'Angélique et d'Armide,
Elle n'aille à l'instant, pleine de ces doux sons,
Avec quelque Médor, pratiquer ces leçons.

Le succès d'*Isis* fut un instant compromis. Mme de Montespan s'imagina que le parolier l'avait dépeinte dans le personnage de Junon, toujours empressée de contrarier les amours de Jupiter. On applaudit beaucoup le trio des Parques, *Le fil de la vie;* (44.) Mais Quinault fut éloigné de la scène pendant trois ans, la fière Junon le poursuivit à son tour.

On répétait *Armide* et des préventions défavorables se répandirent sur cet opéra. La cour s'était prononcée, elle n'en voulait pas. Lulli s'empressa de faire voyager *Armide;* il la fit exécuter à Paris, et son drame lyrique n'eut aucun succès. — Eh bien, s'écria-t-il, cet ouvrage est bon, c'est ce que j'ai fait de mieux; on le représentera pour moi tout seul! » Ce propos fut redit au roi, qui jugea qu'un opéra trouvé bon par Lulli devait l'être en effet. Louis XIV le fit exécuter à Versailles et l'applaudit. *Armide* triompha, tout le monde s'empressa d'admirer cet opéra devenu sublime, ravissant, prodigieux. Si le maître florentin n'avait pas été directeur de spectacle, cette brillante revanche lui était enlevée. Mal reçue par le public, *Armide* restait à jamais dans l'obscurité.

Les cathédrales fournirent les premiers acteurs de notre Académie royale de Musique; le recrutement de sa troupe chantante devint ensuite plus facile. Les femmes qui possédaient une belle voix firent quelques études pour être admises à l'Opéra; d'autres s'y présentèrent avec les seuls avantages qu'elles tenaient de la nature et ne réussirent pas moins. En 1677, le cuisinier Duménil débute dans *Isis* et partage le premier emploi de ténor

avec Clédière, qu'il éclipse bientot. Gingan, Langeais, Pithon, s'y montraient en seconde ligne. Gaye, Dun, Hardouin, Beaupui, Laforêt, basses, viennent se placer à coté de Rossignol et de Beaumavielle, jusqu'au moment où Thévenard paraît et donne aux rôles de baryton, alors appelé *taille-basse* ou *basse-taille*, une importance, un éclat inconnus. Je le vois figurer pour la première fois dans *la Grotte de Versailles*, représentée en 1675, il y chantait le rôle secondaire du berger Tircis. Boutelou, ténor aigu, contraltin, dont la voix pleine de charme excitait des transports d'enthousiasme; Boutelou, virtuose favori de Louis XIV, fit son entrée dans la même pièce; il y représentait une maîtresse d'école. Ce chanteur, si parfait pour le temps et la France, n'arriva jamais aux premiers rôles, qu'il eût joués trop faiblement. C'était un acteur fort médiocre, et l'exécution musicale était comptée alors pour si peu de chose! On donnait à des hommes les rôles des divinités malfaisantes, telles que les Furies, l'Envie, la Discorde, la Jalousie, la Haine. Les actrices chantantes étaient en assez grand nombre pour suffire à tous les emplois; mais il fallait que la Haine ou l'Envie fissent tonner leur voix de basse, afin de mieux se conformer au caractère que les poètes leur avaient donné. Les trois Parques étaient représentées par une femme et deux hommes.

— Thévenard avait l'air noble, sa voix était sonore, moelleuse, étendue; il grasséyait un peu, mais par son art il trouvait le moyen de faire un agrément de ce défaut. Jamais musicien n'a mieux entendu l'art de chanter. C'est à lui que l'on doit la manière naturelle et coulante de débiter le récitatif sans le faire languir, en appuyant sur les tons pour faire valoir sa voix. Je citerai pour exemple le récitatif de Phinée dans l'opéra de *Persée* :

Que le ciel pour Persée est fertile en miracles!

Thévenard était un tiers de temps de moins que Beaumavielle à chanter ce beau récitatif, parce qu'il faisait plus d'attention à la déclamation suivie et coulante que demande le récitatif, qu'au soin de faire valoir sa voix par des sons trop nourris et emphatiques, ainsi qu'il était en usage parmi nos anciens acteurs. Thévenard faisait un plaisir infini à entendre chanter dans la chambre, et surtout à table. C'était

un gout de chant cavalier, noble et merveilleux; aussi tout ce qu'il y avait de grand parmi la belle jeunesse était charmé de le posséder. Il était robuste et faisait presque tous les jours de très longues séances à table; le vin coulait en abondance dans son gosier, ce qui fortifiait sa voix. Il a suivi ce régime, dont il s'est bien trouvé, pendant cinquante ans. Il en a passé quarante à l'Opéra; il prit sa retraite en 1730, avec une pension de 1,500 livres.

» Thévenard était sujet à se prendre de belles passions, ce qui lui réussissait fort bien. Il en donna la preuve la plus singulière, quoiqu'il eût soixante ans passés. Une jolie pantoufle qu'il vit sur la boutique d'un cordonnier le rendit tout à coup amoureux d'une demoiselle qu'il n'avait jamais vue. Il la découvrit enfin et fut assez heureux pour obtenir sa main, par le moyen d'un oncle de la jeune fille, grand buveur de profession comme lui. Cinq ou six douzaines de bouteilles de vin de Bourgogne vidées tête à tête dans leur conseil, le firent parler avec tant d'éloquence et d'une manière si pathétique à sa sœur, mère de la demoiselle, qu'elle finit par l'accorder à Thévenard. » LA VIÉVILLE DE FRENEUSE, *Comparaison de la musique française et de la musique italienne.*

Nos académiciens chantants étaient alors des ivrognes déterminés, qu'il fallait quérir au cabaret au moment de commencer le spectacle. Duménil, Thévenard avaient peine à se tenir sur leurs pieds lorsqu'ils entraient au théâtre, malgré les doses de café que le directeur leur faisait administrer pour dissiper les fumées du vin et les rendre supportables. Le public était fort indulgent pour ce genre d'indisposition, que les écrivains du temps ne toléraient en aucune manière; témoin ce passage de Freneuse :

— Il est indigne qu'un maraud ose paraître sur le théâtre ne pouvant se soutenir, ou changeant la dignité d'un spectacle en farce, en bouffonnerie par des postures, un badinage ridicules : comme faisait tous les jours Duménil. Nos maîtres d'opéra devraient y tenir la main avec plus de rigueur qu'ils ne font. Les opéras d'Italie, où chaque acteur est toujours attentif, exact, l'emportent sur nous en cela. Nous leur ôterons cet avantage quand nous voudrons. Il suffira d'interdire le vin aux hommes et les hommes aux femmes les jours d'opéra. Ce sont là les deux grandes sources de toutes les distractions et de toutes les impertinences de nos acteurs et de nos actrices. Ceux qui ont vu

Lulli disent qu'il était excellent pour tenir tout un opéra dans le devoir. Il savait rompre un violon sur le dos d'un musicien mal morigéné, prêcher une chanteuse en termes fort expressifs, et donner quelques tapes à un acteur distrait, de l'air du monde le plus noble et le plus exemplaire. »

Il fallait à Duménil six bouteilles du meilleur vin de Champagne pour chaque représentation. Il les buvait successivement, et l'on voyait ses moyens, son ardeur s'accroître à mesure que les bienfaits de cette colophane prêtaient une force nouvelle à son gosier toujours altéré. C'était pour ce chanteur le tonique par excellence; il l'animait au point que le Duménil du troisième acte, n'était plus le Duménil du premier. Atys, Phaéton, Renaud, Amadis, étaient sublimes aux dernières scènes d'un opéra. Leur représentant venait de faire entonner à chacun de ces héros sa sixième bouteille. Ce gout pour les liquides spiritueux s'est reproduit souvent chez nos virtuoses. Mlle Laguerre humait le piot hardiment, et nous avons vu l'admirable chanteur Garcia, jouer les rôles d'Almaviva, de Don Juan, tout à fait possédé par l'ivresse bachique dont il devait offrir l'imitation fidèle. Ce n'est point au vin d'Aï que Garcia demandait ses inspirations, en vrai patriote, il accordait sa confiance à la tintilla de Rota, liqueur beaucoup plus énergique.

Duménil avait l'air d'un manant, et pourtant il était de la plus noble représentation sur la scène. Sa voix ne se composait guère que d'une sixte à l'aigu (1), mais les sons en étaient pleins, vibrants, d'une grande puissance et d'un charme délicieux. Mlle Le Rochois et Duménil ne pouvaient se passer l'un de l'autre, et se disaient mille injures quand ils jouaient ensemble. Il avait la manie de piller toutes les actrices de l'Opéra; dès qu'elles possédaient un bijou, c'était autant de pris. Les costumes étaient alors couverts de nœuds, de touffes de rubans, Duménil dégarnissait les siens chaque semaine, afin de coudre lui même ces rubans l'un à coté de l'autre; il en faisait une

---

(1) Telle est aujourd'hui la voix du ténor Tamberlik; ce virtuose fait sonner victorieusement l'*ut*, le *ré* de poitrine, et n'a pas de médium.

étoffe à bandes qui lui servait à couvrir des siéges, des coussins. Il finit par tapisser en entier ses appartements avec ce satin, ce taffetas en mosaïque. Duménil profitait des vacances du théâtre pour aller en Angleterre; il en rapportait mille pistoles chaque fois. A son dernier voyage, il en revint avec une extinction de voix dont il ne guérit point. N'ayant plus alors aucune raison de se modérer un peu dans l'usage du vin, il fit comme la grenouille de La Fontaine, et s'enfla si bien qu'il en creva.

L'ambassadeur d'Angleterre, voulant engager Thévenard à venir à Londres, lui dit que son roi serait charmé de l'entendre. — Milord, je le représente ainsi que ses semblables trois fois par semaine à l'Opéra. » Telle fut la réponse du virtuose français.

Gaye, Boutelou, Duménil, chantaient à la chapelle de Louis XIV. Gaye s'était permis quelques plaisanteries contre l'archevêque de Reims, son supérieur. Ce musicien pensa que le prélat en serait instruit et se crut perdu. Il alla trouver le roi, lui avoua sa faute et demanda pardon. Quelques jours après, comme il chantait à la messe, en présence de Sa Majesté, l'archevêque, instruit de ces mauvais propos et qui les avait sur le cœur, dit assez haut pour être entendu : — C'est dommage, le pauvre Gaye perd sa voix. — Vous vous trompez; il chante bien, mais il parle mal, » répondit le roi.

Laforêt faisait sonner une voix de basse admirable. Lulli prit soin de son éducation musicale, écrivit pour lui deux rôles. Après l'avoir fait débuter dans *Roland*, il lui réservait la partie de Polyphème dans *Acis et Galathée;* mais il le congédia. Laforêt n'avait point profité des leçons du maître, il était demeuré *rustre et mal façonné*, dit Freneuse.

Duménil et Boutelou, son camarade, obtinrent des congés pour aller en Angleterre, on les y rétribuait largement. Les chanteurs italiens n'exploitaient pas encore ce pays, et les Anglais n'avaient alors d'autres virtuoses que ceux de leurs voisins. Malgré cette précieuse ressource, Duménil et Boutelou n'en étaient pas plus riches; leurs prodigalités, leurs excès dans tous les genres les avaient bientot ruinés. Duménil s'enivrait tous les jours; Boutelou se conduisait d'une manière extra-

vagante, au point que de temps en temps on le mettait en prison. Louis XIV approuvait ces mesures de rigueur; mais comme il ne voulait pas que son chanteur favori s'ennuyât dans la solitude et que la mauvaise chère altérât la pureté de son organe, il lui faisait servir chaque jour une table de six couverts, et de douze si l'amphitryon avait porté jusqu'à ce nombre celui de ses convives. Louis ne pouvait se passer de ce contraltin, et se décidait facilement à briser ses fers en payant ses dettes.

Un opéra n'avait pas moins de cinq actes, et l'usage voulait qu'un prologue le précédât. La Gloire, la Sagesse, la Victoire, la Justice, la Force, la Prudence et bien d'autres vertus personnifiées, figuraient dans ces prologues pour y célébrer les hauts faits *du plus grand roi du monde*. Cet hémistiche était le refrain ordinaire des amplifications laudatives du parolier Quinault et de ses émules. Louis XIV écoutait avec une admirable patience et toujours avec un nouveau plaisir ce fatras, chef-d'œuvre d'adulation. Quand la fortune cessa de favoriser nos armes, quand il fallut abandonner les pays conquis pour songer à défendre la France attaquée à son tour, ces louanges outrées devinrent d'amères plaisanteries, des sarcasmes en action. L'Académie reçut l'ordre de supprimer les prologues, que les Hollandais firent chanter sur leur théâtres pour se moquer du plus grand roi du monde. Après la bataille d'Hochstedt, le prince Eugène invita les prisonniers français à la représentation d'un opéra. Au lieu d'une pièce régulière, il fit chanter cinq prologues de Quinault, pleins d'éloges pour Louis XIV.

Le prince d'Orange, n'étant encore que stathouder, eut à peine entendu le début d'un prologue à sa louange, chanté sur le théâtre, qu'il fit retirer les acteurs : — Ces coquins me prennent pour le roi de France. »

Le stathouder avait préparé d'avance la mise en scène de son épigramme.

La louange excessive et constante était chose si simple et si naturelle pour Louis XIV, qu'il chantait lui-même ces prologues *con gusto*, répétait les passages les plus flatteurs pour son amour-propre, et ne chantait que cela quand il se permettait de faire

entendre sa voix souveraine. Ses violons ne jouaient, à son lever, à ses repas que la musique des prologues, et le roi faisait sonner les paroles, dont cette mélodie était privée, il les faisait sonner toutes les fois qu'un vers louangeur devait se présenter dans tout son éclat. Cet exercice vocal plaisait tellement au roi, que le 10 juin 1701, lendemain de la mort de son frère, on l'entendit chantant des prologues d'opéra.

Louis XIV récitait, psalmodiait, chantait lui-même ses louanges dans les dix-huit ballets qu'il a dansés, adressant à son public des milliers de versicules du genre de ceux-ci :

Plus brillant et mieux fait que tous les dieux ensemble,
La terre ni le ciel n'ont rien qui me ressemble.

BENSERADE, *Thétis et Pélée,* ballet royal, 1654.

Il n'est rien de si grand dans toute la nature,
Selon l'ame et le cœur au point où je me voi;
De la terre et de moi qui prendra la mesure,
Trouvera que la terre est moins grande que moi.

BENSERADE, *l'Impatience,* ballet royal, 1661.

Mlle de Castilly ne brilla pas longtemps sur la scène ; elle avait ouvert la marche en créant le rôle de Pomone, dans le premier opéra français offert au public. Elle céda bientot le pas à la foule des actrices chantantes qui vinrent s'exercer dans le drame lyrique. Je parlerai d'abord des demoiselles Brigogne, Aubry, La Garde, Bony, Desfonteaux, Rebel, Caillot; Verdier, qui débute à l'âge de quinze ans, représentant la déesse Flore, dans *Atys,* et ne met un terme à ses travaux qu'après quarante-cinq ans de service. Mlle de Saint-Christophe se distingue dans le premier emploi, cette virtuose complète son demi-siècle de service à l'Académie. Mlle de Saint-Christophe avait été femme de chambre d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans. Mme Piesche devait être fort belle, car elle joue souvent le rôle de Vénus; Mlle Ferdinand le lui enlève, et sa sœur cadette porte le croissant, l'arc et les flèches de la chaste Diane. Mlle Louison Moreau fait ses premières armes dans le prologue de *Proserpine*, et sa sœur Fanchon est lancée dans le prologue de *Phaéton*. Les dé-

butantes paraissaient toujours dans les prologues avant de tenter les hasards d'un rôle dramatique.

Mlle Desmâtins suivit d'abord la carrière de la danse; elle avait obtenu de notables succès comme ballérine quand elle se fit cantatrice, et réussit bien mieux dans ce nouvel emploi. Je dois citer encore les demoiselles Puvigny, Dorémius, avant d'en arriver à la virtuose par excellence, Marthe Le Rochois, élève de Lulli, qui remplit le rôle d'Aréthuse dans *Proserpine*, en 1680. Tragédienne et cantatrice sans rivale, Marthe Le Rochois s'empare bientot du rang suprême. Lulli compose pour elle, met à profit ce double talent, en écrivant le rôle d'Armide. Marthe n'était pas belle, il s'en faut; sa petite stature, sa peau bise, ses bras maigres au point qu'on inventa pour elle des manches longues à la persienne, qui prirent le nom d'*amadis*, qu'elles ont conservé : l'actrice les avait montrées pour la première fois dans *Amadis*, 15 janvier 1684; tous ces désavantages physiques disparaissaient quand elle avait dit une phrase de récitatif. Ses yeux admirables brillaient d'un vif éclat : son geste plein de noblesse et de fierté la grandissait d'un pied : c'était Armide l'enchanteresse. Elle éclipsait ses deux confidentes, Desmâtins et Fanchon Moreau, les deux plus belles femmes du théâtre, quand elle disait :

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous;
L'indomptable Renaud échappe à mon courroux.

Cette grande actrice tint le premier emploi jusqu'en 1698; sa carrière théâtrale fut une suite de triomphes. Après avoir joui de toute la faveur du public, elle prit sa retraite avec une pension de 1,000 livres sur l'Opéra; cinq cent livres de rente qu'elle tenait du duc de Sully, ajoutées à cette pension, lui donnaient les moyens de vivre d'une manière très honorable.

L'apologiste Freneuse, qui nous parle de la bonté naturelle de Lulli, et dit naïvement que ce directeur n'avait jamais de maitresse *parmi les femmes*, se trompe deux fois. La taille trop arrondie de Marthe Le Rochois donna des soupçons jaloux à son directeur. Pour se justifier, l'actrice lui dit qu'elle était mariée,

et s'empresse de le prouver en tirant de sa poche un valet de pique, sur le revers duquel était écrite une promesse de mariage faite par Lebas, *fagotto primo* de l'orchestre. A la vue de cet acte si drôlement expédié, Lulli ne peut retenir sa colère; il prend la carte, la déchire, donne un coup de pied dans le ventre de son infidèle, et la chasse de l'Académie, comme ayant forfait à l'honneur. Le musicien Néron n'en agit pas avec plus de douceur envers l'impératrice Poppée, j'en conviens; mais on n'oserait affirmer qu'il ait brisé le moindre violon sur la tête d'un de ses virtuoses; facétie que Lulli se permit plus d'une fois.

Les actrices de l'Opéra n'étaient point alors décemment rémunérées. L'histoire nous apprend que les demoiselles Aubry, Verdier, ayant tenu le premier emploi, n'avaient qu'une seule chambre pour asile, et couchaient toutes les deux dans le même lit.

Amadis de Grèce, de La Motte et Destouches, fournit à notre langue une phrase faite, une manière de s'exprimer, que l'on trouve dans les écrits du temps. Niquée, fille du soudan de Thèbes, paraissait au deuxième acte de cet opéra dans une gloire resplendissante de rayons d'or et de diamants. *Être dans la gloire de Niquée*, se dit alors d'une personne que la fortune, les honneurs, les joies de toute espèce ravissaient au troisième ciel. Cette expression, qui n'est pas tout-à-fait abandonnée, se perdra comme bien des locutions que l'on emploie sans les comprendre lorsque les traces de leur origine ont disparu.

La Gloria di Niquea, tel était le titre du drame que le comte de Villa-Medina composa pour la reine d'Espagne, Élisabeth de France, fille de Henri IV, femme de Philippe IV, dont il était amoureux éperduement. Ce seigneur fait représenter sa pièce dans son palais, devant la cour, et livre aux flammes cette demeure superbe afin de pouvoir embrasser la reine *a piacere*. En la sauvant, comme il l'emportait dans ses bras, il lui déclara sa passion, et l'ingénieux moyen qu'il avait trouvé pour se rapprocher d'elle.

La Fontaine, *fable* 15 *du livre* IX, fait allusion à Villa-Medina quand il dit :

J'infère de ce conte
Que la plus forte passion,
C'est la peur : elle fait vaincre l'aversion,
Et l'amour quelquefois ; quelquefois il la dompte ;
J'en ai pour preuve cet amant
Qui brula sa maison pour embrasser sa dame,
L'emportant à travers la flamme.
J'aime assez cet emportement ;
Le conte m'en a plu toujours infiniment ;
Il est bien d'une ame espagnole,
Et plus grande encore que folle.

L'Opéra des Bamboches, de l'invention du musicien La Grille, où de grandes marionnettes faisaient les gestes convenables aux récits chantés par des musiciens dont les voix sortaient par une ouverture faite au parquet de la scène, l'Opéra des Bamboches attirait la foule en 1674.

Les Grecs qui nous ont laissé des monuments sublimes et non encore égalés, ces mêmes Grecs qui brillaient d'un éclat victorieux et désespérant dans la poésie, la peinture, la statuaire, l'architecture, et dont le gout était si pur, si délicat, si parfait, devaient nécessairement posséder une musique admirable, complète, excellente et des virtuoses du plus grand talent, afin que tout fût assorti chez eux, et que leurs musiciens se montrassent dignes de figurer en compagnie de leurs autres artistes. Les Romains étaient encore plus habiles musiciens que les Grecs, Horace l'affirmait à l'empereur Auguste.

Venimus ad summum fortunæ...
Psallimus... Achivis doctius.

Liber II, epistola I.

Voilà ce que des littérateurs songe-creux nous ont mille fois répété, voilà ce qu'ils nous rediront encore avec l'aplomb que donne l'imbécillité. Leur argument semblerait sans réplique, si le siècle de Louis XIV, siècle fécond en miracles, ne nous montrait la nation française engouée, infatuée du plain-chant flasque et décoloré, languissant et soporifique de Cambert, de Lulli, de Moreau, que l'on exécutait dans les magnifiques pa-

lais batis par Philibert Delorme et Mansart, ornés de tableaux de Poussin et de Le Sueur, de sculptures de Jean Goujon et de Puget, aux lieux où les poèmes de Corneille et de Molière charmaient l'auditoire le plus sensible et le mieux exercé. Ce fait irrécusable, cet exemple solennel prouve que les Athéniens de la France, vivant au milieu des chefs-d'œuvre de la littérature et des arts du dessin, ont pu gouter avec délices, savourer, dévorer la triste et monotone psalmodie des musiciens de leur temps et se passionner pour elle.

Boileau nous a parlé de cette morale lubri*que que* Lulli réchauffait des sons de sa musique. Voulez-vous d'autres preuves de cette chaleur brulante d'une mélodie aujourd'hui glaciale? Lisez les écrivains de l'époque, ils sont tous à l'unisson. Quelques lignes de Mme de Sévigné vous donneront une idée des flammes que le volcan de Baptiste lançait alors sur la cour de Louis XIV et sur le populaire de Paris.

Il s'agit des funérailles du chancelier Séguier.

— Pour la musique, c'est une chose qu'on ne peut expliquer. Baptiste (Lulli) avait fait un dernier effort de toute la musique du roi; ce beau *Miserere* y était encore augmenté; il y eut un *Libera*, où tous les yeux étaient pleins de larmes : je ne crois pas qu'il y ait une autre musique dans le ciel. *Lettre du* 6 *mai* 1672.

— On joue jeudi l'opéra (*Cadmus*), qui est un *prodige de beauté* : il y a des endroits de la musique qui m'ont déjà fait pleurer; je ne suis pas seule à ne pouvoir les soutenir; l'ame de Mme de La Fayette en est toute alarmée. *Lettre du* 8 *janvier* 1674. »

Si les Grecs ont pu rester ignorants et misérables en musique, tandis qu'ils étaient habiles et riches, opulents même sur tant d'autres points, les Grecs doivent être pleinement excusés. Livrés à leurs propres forces, entourés d'un cercle de barbares, isolés dans le monde entier comme Robinson dans son île, obligés de chercher, de trouver un art inconnu, la moindre étincelle de mélodie obtenue du caillou qu'ils frappaient en aveugles, faisait vibrer toutes les cordes infiniment sensibles de leur être. *Ignoti nulla cupido*, ces mots latins que Zaïre traduit à merveille en disant à Fatime :

On ne peut desirer ce qu'on ne connaît pas,

justifient la candide ignorance des Grecs. Le schah de Perse, aujourd'hui posté sur un trône d'or et de diamants, se procure d'ineffables jouissances en ouvrant et fermant au hasard les feuillets sonores d'un accordéon ; pour lui, c'est un plaisir de roi. Joyeux possesseur d'une informe poupée, l'enfant n'imagine pas que le gladiateur, la Vénus de Milo puissent un jour le charmer, le ravir au troisième ciel.

Quoique leurs philosophes aient disertement ratiociné sur la constitution de l'art, les Grecs n'en étaient pas moins des enfants en musique, des enfants qui se contentaient de peu, des bambins opiniâtres et présomptueux qui renonçaient à la découverte du soleil, parce qu'ils avaient fait la conquête d'un lumignon. La flûte, la lyre étaient pour eux de vrais prodiges, ces deux centimes de la musique leur paraissaient des trésors tels, que si des novateurs impudents s'avisaient d'ajouter une ou deux notes aux cinq cordes *fixes!* de la lyre, on voyait à l'instant de vieux radoteurs s'armer des ciseaux d'Atropos et supprimer des additions funestes, disant à l'unisson, *more antiquo*, sur l'air des vêpres, le seul qu'ils aient jamais connu :

Veillons au salut de l'empire,
Veillons au maintien de nos droits.

L'Institut de France ne ferait pas mieux en 1855.

L'innocente barbarie des Grecs en musique n'a pas besoin d'excuse.

L'opiniâtre barbarie des Français ne saurait être pardonnée. Véritables Chinois de la musique, ils ont manœuvré leur jonque ridicule au milieu des vaisseaux à trois ponts de leurs voisins. Mazarin leur amène des colonies de chanteurs excellents, la civilisation vient les trouver, établir son camp au milieu de leur capitale pendant vingt-neuf ans, et tout le profit qu'ils en retirent, c'est l'idée d'une tragédie lyrique musicalement déclamée, psalmodie qui les enchante par la seule raison qu'ils en comprennent les paroles.

Le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli,

qu'elle conservera jusqu'à ce que le rhythme s'introduisant enfin dans notre musique vocale, brisera des mots que le parolier n'a pas eu soin d'encadrer, de caser dans des vers mesurés, et rendra parfaitement inintelligible cette prose rimée, qui défilait si bien quand on la récitait sur l'air des vêpres.

Et comment ne voulez-vous pas que la France entière ait fléchi sous le joug d'une vieille routine? Comment ne voulez-vous pas qu'elle ait repoussé la musique pour s'immerger dans le plain-chant, que l'on arrachait à sa religieuse et noble destination pour lui faire bégayer des accents dramatiques? *Le plus grand roi du monde* n'était-il pas aussi *la plus insigne ganache* de son peuple musicien? Sa voix souveraine dictait des lois de toutes les espèces; il commandait en autocrate, ses paroles exquises étaient des oracles; un mot, un sourire de Louis XIV faisait trembler un peuple voisin, tressaillir un bataillon de nobles.... courtisanes, tomber une forêt, élever un palais, établir une mode; et cette mode, imposée despotiquement, n'en était pas moins suivie, respectée, chérie même, avec une constance merveilleuse, au point qu'un siècle roulait sur elle sans lui porter la moindre atteinte. Impertinente et grotesque, mais de royale origine, cette mode couvrait d'une chappe de plomb, retenait dans les ténèbres de la barbarie une brillante nation que l'on dit légère, frivole et capricieuse. Du 15 novembre 1672 jusqu'au 1er avril 1779, pendant ce laps immense de cent sept ans quatre mois et quinze jours bien comptés, nous verrons cette nation trainer à l'Académie royale de Musique, oui, trainer le boulet de la psalmodie de Lulli!

Louis XIV avait en horreur la musique brillante et leste. Le duc de Saint-Aignan lui présenta le petit Baptiste (Anet), élève de Corelli, qui joua des morceaux italiens gracieux et d'une agilité prodigieuse à cette époque. Le roi voulut bien écouter cette musique avec beaucoup d'attention, et quand le jeune virtuose eut fini, Louis demanda qu'on lui fît venir un racleur de sa chapelle. — Un air de *Cadmus*, » dit le prince. Après que ce ménétrier eut exécuté cet air lourd et traînant de Lulli: — Je ne saurais que vous dire, monsieur, voilà mon goût à moi, voilà

mon goût. » Telle fut la réponse de Louis XIV au duc de Saint-Aignan.

On dansait sur le théâtre de l'Opéra dès son ouverture. On dansait aux représentations de *la Finta Pazza*, *d'Orfeo*, de *Pomone*; mais la danse n'était qu'en sous-ordre à l'Académie, et cela devait être. On avait trouvé des virtuoses dans les cathédrales et parmi les musiciennes de l'époque; les choristes des églises n'eurent qu'à revêtir un habit grec ou romain pour faire leur partie : voilà donc un opéra monté. Le ballet présentait bien d'autres difficultés. On eut recours aux maîtres à danser de la capitale, à leurs prévots de salle; mais les femmes alors ne professaient point cet art : où trouver des danseuses? A défaut de femmes, on prit de jeunes et jolis garçons qui figurèrent en habits féminins. Tous les danseurs alors étaient masqués; les nymphes, les dryades, les bacchantes, les bergères, ne devaient pas se montrer avec des traits d'une virilité prononcée.

Après dix ans d'attente, les amateurs virent enfin paraître des danseuses, des femmes réelles sur la scène, et Terpsichore fut dignement représentée par des virtuoses de son sexe. On distinguait parmi ces danseuses Mme la dauphine, la princesse de Conti, Mlle de Nantes. M. le dauphin, le prince de Conti, le duc de Vermandois, étaient de la partie, ainsi qu'une foule de jeunes seigneurs et de dames de la cour. J'ai déjà dit que cette précieuse exhibition se fit dans *le Triomphe de l'Amour*. Ces dames ne pouvaient mieux choisir. Un succès d'enthousiasme, de fureur, de fanatisme, couronna leurs débuts. Jusqu'à ce jour, 16 mai 1681, les dames de la cour, figurant dans les ballets, s'étaient bornées à dire des vers, lorsqu'un proclamateur ne les disait pas pour elles, et ne s'étaient pas encore permis de hasarder le moindre flic-flac.

Le public n'aurait point accepté *le Triomphe de l'Amour* si le directeur de l'Opéra l'avait mis en scène avec des hommes travestis. Lulli veut montrer du moins sa bonne volonté : quatre demoiselles formaient tout le personnel de son école de danse; il les lance bravement sur le théâtre, fait un va-tout audacieux, remporte une victoire, et Mlle La Fontaine se signale au point

que le titre de *reine de la danse* lui est accordé. L'armée dansante d'Aladin, commandée par Mlle Bigottini; les nonnes en belle humeur guidées par Mlle Taglioni; les vivandières, les manolas, suivantes de Mmes Cerrito, Rosati, présentaient plus de séduction et plus d'art; leurs groupes voluptueux couvraient une scène immense; leur effet nous a paru ravissant, et pourtant il peut à peine se comparer à la sensation que produisit Mlle La Fontaine, escortée de ses trois compagnes, Mlles Roland, Lepeintre et Fernon. Beauchamps, Saint-André, Favier l'ainé, Lapierre, étaient alors les premiers danseurs de l'Opéra. Pécourt, depuis si fameux; Pécourt, le dieu de la danse de cette époque; Pécourt, dont La Bruyère a crayonné l'esquisse, et l'un des favoris les plus aimés de Ninon, débute dans *Cadmus* et partage les honneurs de la danse avec Beauchamps, Le Basque, Dolivet, excellent pantomime, et Lestang le cadet. Balon danse avec énergie et vivacité. Dix ans plus tard, Mlle de Subligny se faisait admirer pour sa danse noble et gracieuse.

Lulli prenait un soin particulier de la danse; il composa tous ses ballets avec Desbrosses et Beauchamps. Supprimant des entrées, il en substituait de plus convenables à l'action dramatique, imaginait des pas de caractère et d'expression; il sut animer les danseurs français, qui se pavanaient terre à terre avant lui. C'est à Lulli que nous devons la danse vive et joyeuse que les vieux amateurs de son temps traitaient de baladinage, en jetant les hauts cris. Lulli cabriolait, au besoin, devant ses danseurs pour leur faire comprendre plus facilement ses idées. Il ne dansait pourtant que d'instinct et sans avoir jamais appris.

Rivani, machiniste fort habile, et, plus tard, Bérain, sont attachés à l'Opéra; Bouteville et Pécourt y deviennent maîtres de ballets. 1689.

Les guerres que Louis XIV avait à soutenir contre l'Europe entière, les persécutions dirigées contre les protestants, avaient épuisé la France au point que le roi fut obligé de recourir à des moyens extraordinaires pour se procurer des hommes et de l'argent. En 1694, on divisa les Français en vingt-deux classes pour

établir une taxe payable par tête qui fut nommée *capitation*. On autorisa l'Académie à donner, par an, trois représentations extraordinaires, dont la recette, partagée au marc la livre entre tous les artistes, les indemnisa largement de l'impot, en leur produisant une gratification équivalente au douzième de leur traitement. Les premiers sujets ne partageaient que sur un taux de 1,500 livres, base de leur pension. L'article 45 du réglement de 1713, ne supprima point les représentations de capitation; mais il les fit dépendre de la volonté de l'autorité, afin que les acteurs ne prétendissent pas s'en faire payer la valeur, si quelque circonstance empêchait de les donner. Elles eurent lieu néanmoins jusqu'au mois de septembre 1796. Leur durée fut d'un siècle; plus tard, on les remplaça par les représentations à bénéfice, accordées aux premiers sujets seulement.

Détruit en 1697, à la paix de Ryswick, l'impot de la capitation fut bientot rétabli. Un impot doit toujours subsister, même lorsque les besoins qui l'ont provoqué cessent de le rendre nécessaire. Après quarante ans de paix, n'avons-nous pas continué de payer le dixième en sus perçu pour *subvention de guerre* sur les droits d'enregistrement, etc.

Après la mort de Lulli, les musiciens français, que ce maître éloignait de la scène lyrique, dont il avait usurpé le privilège et le monopole, se présentèrent pour se partager sa succession. Francini, fontainier italien, qui se fit appeler *M. de Francine*, lorsque son beau-père prit le nom de *M. de Lully*, venait d'obtenir la direction de l'Opéra, dont il hérita comme d'un titre acquis à sa famille. Fort heureusement pour nos musiciens, Francine, le fontainier, se contenta d'administrer ce théâtre. Il n'était pas musicien, et ses beaux-frères, Louis et Jean-Louis Lulli, bornèrent leur carrière dramatique à la composition d'*Orphée*, qu'ils donnèrent en 1690, et d'*Alcide*, 1693. Marais les avait aidés à terminer cette dernière partition.

Orphée ne fut point sifflé, bien qu'il méritât de l'être. Le public était contenu par une ordonnance de police qui protégeait cet ouvrage pitoyable. Une telle défense excita la mauvaise humeur du parterre et la verve impatiente de quelques rimeurs. Ron-

deau, chanson, épigramme, tout cela fut décoché contre le malheureux *Orphée*. Voici le rondeau :

Le sifflet défendu! quelle horrible injustice!
Quoi donc? impunément un poète novice,
Un musicien fade, un danseur éclopé,
Attraperont l'argent de tout Paris dupé,
Et je ne pourrai pas contenter mon caprice!
Ah! si je siffle à tort, je veux qu'on me punisse;
Mais siffler à propos ne fut jamais un vice.
Non, non, je sifflerai : l'on ne m'a pas coupé
Le sifflet.

Un garde, à mes côtés planté comme un jocrisse,
M'empêche-t-il de voir ces danses d'écrevisse,
D'ouïr ces sots couplets et ces airs de jubé?
Dussé-je être, ma foi, sur le fait attrapé,
Je le ferai jouer à la barbe du suisse,
Le sifflet.

Colasse, élève de Lulli, son secrétaire en musique lorsqu'il eut congédié Lallouette, employé souvent par le maître à des travaux secondaires, tels que les airs de danse et les parties médiaires des chœurs et des symphonies, Colasse entre le premier dans la lice avec *Achille et Polyxène*, que l'on représente avec succès en 1687. Il donne ensuite huit autres opéras, parmi lesquels on distingue *Thétis et Pélée*, *Canente*. Colasse écrivait aussi des motets pour la chapelle de Louis XIV. Il s'était fait un nom, une fortune; mais il négligea la musique pour chercher la pierre philosophale; il laissa l'Opéra pour courir après le grand œuvre, et ce musicien alchimiste perdit à ce travail ses biens et sa santé.

On reprochait souvent à Colasse les vols qu'il faisait à Lulli. Thévenard poussa la plaisanterie un peu trop loin sur ce sujet. Colasse riposta vertement, et la dispute finit par un combat à coups de poing. La chronique ne dit pas si le compositeur sortit victorieux de ce duel grotesque; mais elle affirme qu'il éprouva de notables dommages dans ses vêtements. — Comme te voilà fait! lui dit un symphoniste en voyant ses habits déchirés, son

riait lacéré. — Comme quelqu'un qui revient du pillage, » réplique Marthe Le Rochois.

Entre Campistron et Colasse,
Grand débat s'émut au Parnasse,
Sur ce que l'opéra n'a pas un sort heureux.
De son mauvais succès nul ne se croit coupable.
L'un dit que la musique est plate et misérable,
L'autre que la conduite et les vers sont affreux;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.

La Fontaine figure parmi les nombreux paroliers de l'Académie. Il a fait trois livrets d'opéra : *Daphné, Astrée, Acis et Galathée*, que Lulli refusa tour à tour. Le livret d'*Acis et Galathée* musiqué par ce maître était de Campistron. A la première représentation d'*Astrée*, musique de Colasse, 1691, La Fontaine était dans une loge, derrière des dames qui ne le connaissaient point. A chaque instant il s'écriait : — C'est détestable ! » Fatiguées de l'entendre répéter sans cesse la même chose : — Monsieur, lui dirent-elles, cela n'est pas si mauvais. L'auteur est un homme d'esprit ; c'est M. de La Fontaine. — Eh ! mesdames, reprit-il sans s'émouvoir, la pièce ne vaut pas le diable ; et ce La Fontaine dont vous parlez est un stupide : c'est lui-même qui vous parle.»

Il sort après le premier acte, et va s'endormir au café Marion. Un de ses amis entre, et, surpris de le voir, lui dit : — Comment donc ? M. de La Fontaine ici ! Ne devrait-il pas être à la première représentation de son opéra ? »

L'auteur s'éveille, et dit en bâillant : — J'en viens. Le premier acte m'a si prodigieusement ennuyé, que je n'ai pas eu le courage d'entendre les autres. J'admire la patience des Parisiens ! »

Teobaldo di Gatti, connu sous le nom de *Théobalde*, Florentin venu d'Italie pour admirer de plus près son compatriote Lulli, dont les symphonies l'avaient séduit, occupe la place de première basse de viole à l'Académie, et siége pendant cinquante-deux ans à son orchestre. Il compose les partitions de *Coronis*, 1691, de *Scylla*, 1701.

Marin-Marais, violiste fameux, travaille pour la scène lyrique et fait représenter *Alcide* avec Louis Lulli; *Ariane*, *Alcyone*, *Sémélé*, de 1693 à 1709. L'air des songes funestes d'*Atys* était le morceau de concours que Lulli donnait à jouer aux violonistes qui se présentaient pour entrer à l'orchestre de l'Opéra; c'était une pièce d'épreuve qui réunissait les principales difficultés. (Planches, ts.) En 1606, on choisit la tempête d'*Alcyone*, comme le morceau le plus scabreux; les symphonistes avaient fait quelques progrès dans l'exécution, et l'on pouvait offrir plus d'obstacles à des musiciens plus habiles. (Planches, ss.) Il paraît cependant que ces violonistes de l'école de Lulli, dont les mémoires de l'époque exaltent le talent, n'étaient encore que de bien pauvres ménétriers. Le fait que je vais rapporter le démontre: je l'emprunte à Corette; ce maître l'a consigné dans la préface de sa *Méthode d'accompagnement*, publiée à Paris, vers 1750.

— Au commencement de ce siècle la musique était fort triste et fort lente.... Lorsque les sonates de Corelli arrivèrent de Rome (vers 1715), personne à Paris ne put les exécuter. Le duc d'Orléans, régent, grand amateur de musique, voulant les entendre, fut obligé de les faire chanter par trois voix; les joueurs de violon se mirent à les étudier, et au bout de *quelques années* il s'en trouva trois qui furent en état de les jouer. Baptiste (Anet), l'un d'eux, alla même à Rome pour les étudier sous Corelli. »

Desmarets, homme de talent, qu'un mariage secret, qualifié de *rapt*, avait éloigné de France, revint à Paris, après avoir été surintendant de la musique du roi d'Espagne, Philippe V. Il reprit alors, 1722, la carrière dramatique, dans laquelle il s'était distingué dès 1693, par *Didon*, *Circé*, *Théagène et Chariclée*.

Charpentier, à son retour de Rome, où Carissimi l'avait admis à son école, débute par *Médée*, compose la musique du *Malade imaginaire*, comédie, et de beaucoup d'autres ouvrages, parmi lesquels on remarque des opéras représentés au collége des Jésuites.

La beauté de sa figure, de sa voix, sa taille élancée et gracieuse n'avaient pu faire arriver encore Mlle Desmâtins au premier rang. Elle avait été laveuse d'écuelles à l'auberge du *Plat*

d'étain, au carré Saint-Martin, et le peu d'intelligence qu'elle montrait pour le jeu de la scène la retenait dans l'emploi des confidentes. Marthe Le Rocheis se plaisait à donner des conseils aux jeunes actrices ; frappée des avantages physiques de cette belle femme, elle voulut lui faire travailler le rôle de Médée. Au troisième acte, cette amante abandonnée essaie sur Jason le pouvoir de ses larmes et lui dit :

Il faut donc me résoudre à ce départ funeste.
Soutenez une guerre où vous serez vainqueur,
Mais conservez-moi votre cœur,
C'est l'unique bien qui me reste.

Après plusieurs leçons données sur ce passage, l'écolière ne le rendant point avec l'expression de tendresse que sa maitresse exigeait, celle-ci lui dit : — Pénétrez-vous bien de la situation. Mettez-vous à la place de l'amante trahie. Si vous étiez délaissée par un homme que vous aimeriez avec passion, que feriez-vous ? — Ma foi, je chercherais au plus tot un autre amant. — En ce cas nous perdons toutes deux nos peines, » répliqua Marthe Le Rochois.

M[lle] Desmâtins écrivit le billet tant de fois cité, sans en nommer l'auteur, où l'on remarque cette phrase : — Notre anfan ai maure, vien de boneure, le mien ai de te voire. »

Cette virtuose se trouvait si belle en ses habits de reine, d'impératrice, de muse ou de magicienne, qu'elle se plaisait à les garder après le spectacle. M[lle] Desmâtins rentrait chez elle pour souper, tenait sa cour en son logis comme au théâtre ; et, reine, se faisait servir à table par ses domestiques à genoux. Femme de gout et gastronome intrépide, M[lle] Desmâtins s'aperçut un peu trop tard des résultats d'une chère délicate, succulente et plantureuse. Sa taille s'était arrondie outre mesure, ses formes élégantes s'effaçaient chaque jour sous un embonpoint des plus alarmants pour une jolie virtuose. Fatiguée de ce poids incommode, elle eut recours à l'abstinence, et se mit à boire du vinaigre, afin de s'en délivrer. Ce dernier remède ne servit qu'à lui ruiner la poitrine et la voix.

Elle apprit que, dans son voisinage, un boucher, l'homme le plus robuste, le plus gros, le plus gras de Paris, ne pouvant se tenir debout, ni presque se remuer, s'était follement avisé de se faire ouvrir le ventre, dont on avait tiré quinze livres de graisse. Informée de l'heureux résultat de cette opération fantasque, et du soulagement que le malade en avait éprouvé, Mlle Desmâtins voulut tenter l'aventure. Elle se fit tirer neuf livres de graisse par une habile main. Pendant la joie d'une convalescence trompeuse, elle imagina de régaler ses amis à la manière d'Atrée et de Fayel, en leur faisant servir des épinards à la graisse d'ortolan, des foies gras qu'ils trouvèrent d'un gout exquis, d'une délicatesse à nulle autre pareille : de leur aveu, jamais ils n'avaient rien mangé de si bon.

Le malheur voulut que, six semaines après, Mlle Desmâtins mourût de cette belle équipée. Elle cessa de vivre, en 1708, à la fleur de son âge et de son talent.

Le parolier Campistron avait aussi de trop vastes contours. Ayant à faire une longue course, il introduit sa rotondité, non sans peine, dans une chaise; les porteurs la soulèvent, et vu l'énormité du poids, réclament un triple loyer. Campistron dispute sur le prix exigé, se met en colère au point qu'il est foudroyé par une apoplexie.

Mlle de La Guerre figure parmi les compositeurs de cette époque. Mademoiselle de La Guerre, aujourd'hui nous dirions *madame*, puisque son nom est *Jacquet*, femme de Marin de La Guerre, organiste de Saint-Séverin; mais alors les bourgeoises étaient appelées *mademoiselle*, bien qu'elles fussent en puissance de mari. Je ne ferais pas cette remarque, inutile pour mes lecteurs, si je n'avais à parler plus tard d'une autre demoiselle Laguerre, actrice de l'Opéra, qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur de *Céphale et Procris*, opéra, 1694, et d'un *Te Deum* que cette musicienne fit exécuter au Louvre, en 1721.

Mme Gillot de Sainctonge écrivit à la même époque *Didon*, *Circé*, livrets que Mme de La Guerre aurait pu musiquer; mais ces dames préférèrent s'appuyer sur des collaborateurs du sexe mas-

calin. Desmarets composa les partitions de *Didon*, 1693, de *Circé*, 1694.

Gervais s'était signalé par *Méduse*, en 1697; Lacoste avait donné sept opéras dont les titres seuls sont restés, quand un redoutable successeur de Lulli, un homme dont le mérite ne fut point apprécié dignement par ses contemporains, que le nom de l'auteur d'*Atys* et d'*Armide* tenait sous le charme, Campra, débuta par *l'Europe galante*, en 1697, avec un succès merveilleux. Les opéras de Campra marquent un progrès dans la musique française. Ses airs ont vieilli comme tout ce que l'on faisait alors dans ce genre; mais ses chœurs attestent encore l'habileté du maître et seraient entendus avec plaisir. Marthe Le Rochois joua les rôles de Céphise et de Roxane dans l'*Europe galante*, opéra-ballet en quatre actes, dont chacun formait une pièce entière. Ce fut le premier essai de ce genre, qui plut infiniment à cause de sa diversité. Il y en avait beaucoup à montrer sur la scène, en quelques heures, des amours, des costumes, des édifices français, espagnols, italiens et turcs. La fortune de *l'Europe galante*, dont La Motte avait écrit le livret, fit adopter la coupe de ces opéras, que l'on nomma *fragments*. Parmi leurs avantages, ils offraient celui de pouvoir choisir l'acte que le public préférait, et de retrancher à volonté les parties faibles d'un drame, sans rompre le fil de l'intrigue. Ainsi l'acte du *Feu*, représentant les amours d'une *vestale*, a survécu longtemps au ballet des *Éléments* dont il faisait partie. On joignait un de ces fragments à l'opéra du jour, afin de compléter un spectacle. Quelquefois on en réunissait plusieurs sous un nouveau titre, et l'on représentait quatre ou cinq actes empruntés à quatre ou cinq pièces différentes.

Cependant comme ces cadres rétrécis ne donnaient ni le temps ni les moyens de développer l'intrigue la plus mince, et qu'à chacun de ces actes il fallait commencer par une exposition, former un nœud et le dénouer, on finit par se lasser d'une variété frivole, et les drames réguliers reprirent le dessus. Les fragments ont été soutenus par la mode pendant soixante ans; ils ont reparu sur notre scène depuis vingt ans d'une manière

moins heureuse, puisque les actes que l'on associe aujourd'hui sur l'affiche sont empruntés à des pièces dont l'action est suivie et ne peut se rompre sans détruire l'intérêt dramatique. Le deuxième acte de *Guillaume Tell*, le troisième acte de *Moïse*, offrent des scènes inintelligibles pour le spectateur qui n'a pas vu déjà représenter ces pièces en entier. L'action de ces fragments ne commence pas plus qu'elle ne finit.

C'est pour Mlle Maupin, cette amazone si redoutable l'épée à la main, que le musicien Campra disposa la partie de Clorinde dans *Tancrède*, en bas-dessus, premier rôle de contralte que l'on ait fait entendre à l'Académie. Cette virtuose brilla sur la scène lyrique ; c'était une Pallas, une chevalière à nulle autre seconde : ses duels, ses aventures audacieuses et romanesques l'exposèrent plus d'une fois à la peine capitale. Intrépide Sappho, violant un asile sacré pour l'incendier ensuite, afin d'enlever une jeune et jolie recluse, Mlle Maupin faillit être brulée vive à-n-Avignon. Son talent, son esprit, sa beauté, la faveur du roi la sauvèrent de ces dangers. Représentant Minerve dans *Cadmus*, fort applaudie à son premier début, Mlle Maupin se leva dans son nuage et fit un salut gracieux en otant son casque. Ses admirables cheveux blonds inondèrent ses épaules, et l'enthousiasme du public fut alors porté jusqu'à la frénésie, 1695. Je vous en conterais bien d'autres si le cadre de cet ouvrage me permettait de vous donner une infinité de détails, d'anecdotes, que vous trouverez dans les *Lettres de Mlle Maupin*, faisant partie du livre intitulé : *Curiosités du Grand-Opéra*, dont la publication suivra de près celle de cette histoire.

Campra fit représenter dix-neuf opéras, il composa beaucoup de musique sacrée. Ce musicien, un des plus habiles de notre ancienne école, était d'Aix en Provence, né le 3 décembre 1660; il mourut à Paris à l'âge de huitante ans. L'air si connu sous le nom de *la Furstemberg*, sur lequel on a fait tant de couplets, est de Campra. Voici la liste de ses ouvrages : *l'Europe galante*, *le Carnaval de Venise*, *les Fêtes vénitiennes*, *le Ballet des Ages*, *les Fragments de Lulli*, *Hésione*, *Alcine*, *Télèphe*, *Camille*, *Tancrède*, *Iphigénie en Tauride* réussirent parfaitement. *Aréthuse*,

les Muses, Télémaque, les Fragments modernes, Hippodamie, Idoménée, les Amours de Mars, les Noces de Vénus, Achille et Déidamie, furent moins heureux. (Planches, 61, 62, 63.)

Danchet et Campra, donnant ce dernier opéra, le 24 février 1735, étaient très vieux; le parolier Roy, malin de sa nature, les complimenta, leur serra la main, en disant : — Peste! ce ne sont pas là des jeux d'enfant. »

Aréthuse, opéra-ballet des mêmes auteurs, n'avait pas réussi d'une manière satisfaisante; on cherchait divers moyens pour le mettre en faveur : — Je n'en sais qu'un, dit Campra, c'est d'alonger les danses et de raccourcir les jupes des danseuses. »

Le privilège de Lulli s'étendait sur toute la France; on ne pouvait jouer l'opéra sur les théâtres de province sans l'autorisation du chef de toutes les académies chantantes du royaume. Pierre Gaultier, de la Ciotat, est le premier qui sollicite, obtient une licence de ce genre pour établir à Marseille une académie qui débute, le 28 janvier 1682, par *le Triomphe de la Paix*, dont il avait fait les paroles et la musique. Cet opéra réussit à merveille; c'était pourtant une production du pays. Pourquoi l'usage d'écrire des partitions nouvelles pour nos principales villes de province ne s'est-il pas mieux établi, conservé? Pourquoi tant de théâtres qui auraient pu contribuer d'une manière si puissante à la gloire de notre école, se sont-ils bénévolement soumis au joug de la capitale en acceptant les misérables opérettes, les turpitudes musicales applaudies à Paris? Cinquante croûtes, galettes, pastiches détestables pour un tableau de mérite et digne des suffrages du public, telle est la proportion que l'on remarque dans les envois des partitions expédiées à d'infortunés tributaires de la capitale. Si quelques beaux ouvrages brillent au milieu de cet insipide fatras de notes, de ces chansons de guinguette, on les doit en grande partie à des étrangers, et tous les chefs-d'œuvre de l'opéra français appartiennent à l'Allemagne, à l'Italie. Sans l'émancipation de nos provinces, il n'y a pas de gloire musicale possible pour la France. Deux ou trois théâtres lyriques suffiraient-ils à trente-six millions d'habitants? quand même ces théâtres ne seraient

pas occupés sans cesse par cinq ou six faiseurs impuissants, mais privilégiés.

Brossard affirme que Gaultier était musicien excellent, et que son opéra méritait les applaudissements qu'il reçut. Après la mort de Lulli, Gaultier, qui desservait les villes voisines, eut la faculté d'étendre son arrondissement jusqu'à Toulouse, il dirigea par terre ses meilleurs chanteurs sur Montpellier en 1697, et s'embarqua pour la ville de Cette avec le reste de sa troupe et le matériel de son théâtre. Le navire, poussé par la tempête, alla se briser sur les côtes d'Afrique, tout périt corps et biens.

Le drame lyrique triomphait à Lyon en 1688. Un contemporain écrit à ce sujet :

— Je vous ai dit qu'on devait représenter à Lyon l'opéra de *Phaéton*. Il y a été joué pendant tout le carnaval avec tant de succès qu'on l'est venu voir de quarante lieues à la ronde. Les décorations, les voix, les danses, les habits, tout répondait à la beauté de la musique. Nous avons beaucoup d'obligation à ceux qui, pour la gloire de leur patrie, ont bien voulu hasarder cette dépense. Cet établissement paraît si solide, qu'il n'y a point à douter qu'il ne subsiste toujours; et comme tout ce qui se fait dans le royaume surpasse tout ce qu'on peut voir de beau, en quelque lieu du monde que ce soit, les étrangers qui entreront du coté de Lyon seront surpris, et pourront juger, par ce magnifique spectacle, de la puissance de la France. »

Pourvu toutefois que ces mêmes étrangers ne viennent pas d'Italie, où l'on avait des chanteurs et des symphonistes ; bagatelles que l'opéra français ne possédait point encore, et qu'il estimait peu nécessaires. Nous devons pourtant excuser l'enthousiasme du narrateur lyonnais, bien qu'il se montre Chinois tout autant que les Parisiens.

L'inhabileté, la gaucherie de l'orchestre de l'Académie en étaient venues au point que les symphonistes parisiens estropièrent la *Médée* de Charpentier. Cet opéra n'eut aucun succès. Le musicien s'était permis des modulations, des traits d'accompagnement qui s'élevaient au-dessus du style rampant de Lulli, l'orchestre ne put s'en tirer. L'incapacité des symphonistes fut mise à découvert. Les élèves de Cambert, de Lulli, devenus

vieux, s'étaient retirés en partie; ceux qui tenaient leurs places n'avaient pas plus de talent que d'émulation. C'est alors que le batteur de mesure était obligé d'avertir les violonistes quand ils avaient à changer la position de la main. Cette ridicule précaution, que le public avait remarquée, donnait lieu tous les jours à des plaisanteries faites aux dépens des musiciens. On leur criait du parterre *Gare l'ut!* Quand les symphonistes s'embourbent, il est impossible que les chanteurs ne soient pas entraînés. En punition de cette maladresse patente et solennelle, on retrancha, pendant *dix années de suite,* cinquante livres sur les appointements de chaque musicien. Le public ne fit pourtant aucune réclamation au sujet des gants, que les symphonistes avaient soin de chausser pendant l'hiver, afin de mettre plus de chaleur dans l'exécution de leur partie.

Au lieu de châtier les ménétriers par un moyen fiscal, honteux pour l'administration, il fallait augmenter leurs appointements; les symphonistes auraient eu le moyen de payer les leçons des maîtres. Il y en avait alors à Paris; notre capitale possédait un nombre suffisant de professeurs capables de pousser plus avant l'adresse des racleurs académiciens. Les violonistes habiles, ou du moins d'une habileté relative, n'avaient point voulu se fourrer dans un établissement qui traitait son orchestre avec une parcimonie rebutante. Il fallait qu'un ménétrier fût tout à fait sans ressources pour qu'il se décidât à se refugier à l'Opéra, dans un temps où vingt-quatre francs étaient comptés au violoniste qui jouait au bal pendant une soirée. Lulli, dictateur musical, était spéculateur avant tout. Il avait voulu se former un orchestre d'écoliers, un orchestre à bon marché, pour augmenter ses bénéfices; et sur ce point il avait réussi. Il est vrai qu'on lui en donnait pour son argent. Qu'importe, s'il savait adroitement vendre au prix le plus élevé les services de ses ménétriers aux auditeurs bénévoles qui les acceptaient? Lulli connaissait parfaitement la portée de ses croque-notes, il n'écrivait rien qui ne pût être dit, sans accroc bien apparent, par cette bande maladroite. Les compositeurs qui succédèrent à ce maître voulurent quitter l'ornière où Lulli s'était maintenu, leurs ten-

tatives eurent un facheux résultat, la *Médée* de Charpentier le prouve suffisamment. *Philomèle*, du même auteur, est mise à l'étude et ne peut être exécutée à cause des difficultés que présentait cette partition.

Les symphonistes de l'Opéra, que le parterre apostrophait chaque jour hautement, résolurent d'être plus attentifs, et taxèrent à six sous chacune des fautes faites devant le public. Avec le total de ces amendes, on achetait une immense brioche pour la croquer à la fin du mois, en ayant soin de l'arroser convenablement. Les amendés figuraient à la séance avec une petite brioche en carton pendue à la boutonnière. Les régals de ce genre devinrent si fréquents, les symphonistes s'assemblaient si souvent autour de la brioche, que le public en fut instruit. Il les appela *croque brioches, faiseurs de brioches;* le mot *brioche* fut bientot considéré comme synonyme de *faute,* de *bévue.* L'amour-propre blessé mit sur-le-champ un terme à ces petits festins. Les musiciens décidèrent que désormais ils pourraient faire un nombre indéfini de brioches sans en payer aucune.

Par lettres-patentes du 25 février 1699, Louis XIV accorde à l'hôpital général de Paris un sixième sur la recette de l'Académie. Telle est l'origine du droit des pauvres que l'on prélève sur le produit des spectacles.

Les droits d'auteur avaient été perçus pour la première fois en 1653, à l'occasion de la comédie en cinq actes de Quinault, ayant pour titre *les Rivales*. Avant cette époque les ouvrages dramatiques étaient achetés à vil prix par les comédiens.

En 1697, Colasse obtient le privilège d'une académie de musique à Lille. Ce musicien l'établit à ses dépens, un incendie ruina son entreprise. Louis XIV, fidèle à son gout, affectionnait la musique insipide, plate de Colasse et l'indemnisa de ses pertes en lui donnant dix mille livres. Alchimiste forcené, poursuivant le grand œuvre, Colasse brula son or jusqu'à la dernière pièce dans le creuset qu'il chauffait sans cesse pour trouver enfin la pierre philosophale. Il mourut empoisonné par les vapeurs de ses combinaisons minérales. (Planches, 57.)

III

De 1697 à 1730.

Louison et Fanchon, les directeurs de l'Opéra Mercures galants. — Destouches, *Issé*, *Callirhoé*. — La duchesse du Maine cherche et trouve le ballet-pantomime. — Concerto de violon dansé par Mlle Prévost. — Le violonar est introduit à l'orchestre. — Jean Rebel, Montéclair, Mouret. — Règlement du 11 janvier 1713. — Variétés. — Francine, directeur. — Dettes de l'Opéra. — Facéties, désordres. — Le duc d'Orléans et la Souris. — Émilie Dupré. — Bals de l'Opéra. — Complot de Cellamare. — Gruer, festin chez ce directeur, singulière exhibition, danse de sauvages. — Une sirène au court-bouillon. — Mlle Pélissier, sa beauté, ses talents, sa prodigalité, ses caprices. — Toute la toilette de Madame. — Ses beaux yeux menacés d'une pluie d'eau-forte. — Le chargé de cette affaire expire sur la roue. — Mlles Journet, Marie Antier. — Couronnement du maréchal de Villars. — Mlle Le Maure. — Un amant timide. — Le danseur violoniste et le violoniste danseur. — Mlle de Camargo, Mlle Sallé. — Paroliers. — Costumes et décors. — Concert spirituel. — Premier air d'opéra mis en contredanse. — Triomphe de la duchesse de Berri. — Origine des petites loges. — Le duc d'Orléans veut amener à Paris les chanteurs italiens d'un théâtre de Londres. — Des Italiens, venus de Bruxelles et chantant l'*opera buffa*, donnent des représentations à Paris. — Mouret, *le Triomphe des Sens*.

Deux sœurs, Louison et Fanchon Moreau, l'une laide, énorme, courte et mal batie; l'autre fort belle, gracieuse, et d'une taille élégante, élevée, figuraient à l'Opéra dans les rôles secondaires. Monseigneur, fils de Louis XIV, épris des charmes de la séduisante Fanchon, qui représentait Sidonie, l'une des deux confidentes d'Armide, ordonne à Francine, directeur de l'Académie, d'expédier cette virtuose à Choisy, dans le plus bref délai, sans

lettre de voiture ni connaissement. Francine, à son tour, charge de ce soin Dumont, son associé; Dumont exerçait plus particulièrement les fonctions de Mercure galant, il était d'ailleurs ancien écuyer de Monseigneur. La lettre d'avis, feuille de route marquant le lieu, l'heure du rendez-vous, félicitant M[lle] Moreau sur la bonne aubaine qu'on lui procurait, est remise à la grosse Louison. Quelle fortune! quel triomphe! pour une fille négligée par les galants de la cour, de la ville, et que l'on n'a point encore invitée à de semblables fêtes! Elle n'en est que plus empressée, plus exacte à se rendre au lieu désigné; mystérieusement, sans faire la moindre confidence à personne de la mission sentimentale qui l'appelait à Choisy. Se réservant de proclamer ensuite son aventure, et d'étaler avec orgueil les trophées de sa victoire.

Louison arrive, et le dauphin la reçoit à bras ouverts, la fait asseoir à sa table, et daigne prendre sa part au déjeuner préparé pour l'heureuse pèlerine. Soit que Monseigneur attribue aux illusions du théâtre la différence frappante qu'il remarque entre les formes, les traits, les agréments qu'il avait admirés à la scène, et les avantages physiques peu séduisants de l'objet présent à ses yeux; soit que son altesse, opiniâtre en ses décisions comme les rois ses ancêtres, éprouve le desir de ne rien changer à son plan de campagne, Louison est tout aussi galamment fêtée que l'eût été Fanchon.

Dumont a reconnu l'erreur. Enlevé par les meilleurs chevaux du dauphin, il galope vers Choisy, conduisant en laisse la belle Moreau, pour la substituer à la laide, s'il en est temps encore. L'un et l'autre arrivent essoufflés au cabinet du prince. Impossible d'entrer, les verrous étaient mis. — Monseigneur! s'écrie le messager à travers la porte, Monseigneur, on s'est trompé; ce n'est pas celle-là. »

Point de réponse. Dumont, criant plus fort, reprend : — Il y a méprise entre les deux sœurs... vous tenez la laide, et j'amène la belle, la gracieuse, la jolie, la grande, la véritable enfin. »

Silence profond. Le prince apparemment n'aimait pas qu'on vînt le déranger de ses affaires de cabinet. Dumont, reprenant

courage, arrive à des explications détaillées, disant : — Je suis désolé, mortifié, désespéré de l'échange fatal qui vous a départi Phénice au lieu de Sidonie. Si votre altesse daigne m'écouter, elle me comprendra sans peine, et j'ai là, sous ma main, ce qu'il faut pour réparer le dommage à l'instant. Armide paraît en scène au milieu de ses deux confidentes, représentées par les deux sœurs Moreau. Celle qui tient la droite est Sidonie ou Fanchon, celle que l'on voit à gauche est Phénice ou Louison; eh bien! prince, une erreur déplorable a fait donner à gauche votre altesse. »

Fatigué par le bruit indécent que l'on fait à sa porte, le dauphin l'ouvre un quart d'heure après, et proteste qu'il est fort content de Louison; ajoutant qu'une autre fois ce sera le tour de Fanchon. A ces mots, le prince glisse dix louis dans la main de la belle délaissée, qui les jette au nez de son directeur, tandis que Louison furieuse le gratifiait en même temps d'un soufflet bien appliqué.

L'amant de Mlle Choin, aux vastes contours, dut être ravi des moyens de séduction de la grosse Moreau; le hasard vint servir à merveille ce prince.

Au mois d'avril 1702, Fanchon Moreau quitte l'Opéra pour se jeter dans un couvent. Le roi lui fait donner quinze cents livres, qui seront converties en pension, le jour où l'actrice prendra le voile. Je ne vous dirai pas si la pénitente resta longtemps au moutier; mais je puis affirmer qu'en 1708 elle avait épousé le marquis de Villiers.

Pensionner une religieuse, une close nonnain, doit vous sembler au moins singulier; mais cette recluse appartenait à l'Académie, et les talents doivent être récompensés comme les vertus.

Très inférieur à Campra, Destouches, mousquetaire, amateur à peu près routinier, fut pourtant beaucoup plus heureux. Le roi se passionna pour *Issé*, que ce musicien fit représenter en 1697, et lui donna cent louis dans une bourse en lui disant qu'il était le seul qui ne lui eût pas fait regretter Lulli. Destouches musiqua plusieurs livrets écrits par La Motte-Houdart et par Roy. Le public ne partageait point l'engouement de Louis XIV pour les opéras de Destouches. (Planches, 58, 59.)

Le duc de Bourgogne épousa Marie-Adélaïde, princesse de Savoie, le 7 décembre 1697. Ce mariage fit renaître le goût de la musique italienne à la cour de Versailles. Nos paroliers écrivirent en italien la plupart des scènes épisodiques de leurs drames, et Campra réussit dans l'imitation du style ultramontain, dont il avait fait une étude particulière.

C'est à la duchesse du Maine que l'Europe doit la première idée du ballet-pantomime qui brille aujourd'hui sur tous les théâtres. Aux charmes de son esprit naturel, cette aimable princesse joignait beaucoup de lumières acquises, du savoir, de l'érudition même, et surtout une grande passion pour les spectacles. Elle desira voir de ses propres yeux un essai de l'art des pantomimes de l'antiquité, des Bathylle, des Hylas, des Pylade, qui pût lui montrer une image réelle de leurs représentations, de leurs exercices, dont elle n'avait conçu qu'une idée imparfaite en lisant les historiens. Elle choisit la scène dernière du quatrième acte d'*Horace*, tragédie de Corneille, et la fit mettre en musique par Mouret, comme si l'on avait dû la chanter. Cette musique fut ensuite exécutée, sans paroles, par l'orchestre, tandis que Balon et Mlle Prévost, danseurs de l'Opéra, mimaient, sur le théâtre de Sceaux, l'action et les sentiments des personnages de Corneille devenus muets. Nos deux virtuoses, danseurs habiles, intelligents, pleins d'ame et de chaleur, mais novices en pantomime, s'animèrent si bien réciproquement par leurs gestes, leur jeu de physionomie, d'une vérité parfaite, qu'ils en vinrent jusqu'à verser des larmes. On ne demandera point s'ils réussirent à toucher, émouvoir les spectateurs.

Cet heureux essai, fait en 1708, devint un des intermèdes les plus intéressants des Nuits de Sceaux, et dut engager Mlle Sallé, poète et danseuse, à tenter la fortune avec un ballet d'action complet, en exécutant ses drames de *Pygmalion* et d'*Ariane*.

Bouvard, Bertin, Struck (Jean-Baptiste), connu sous le nom de *Batistin;* Salomon, Bourgeois, Matho, Colin de Blamont, Aubert, François Rebel, Quinault (Jean-Baptiste-Maurice), acteur de la Comédie-Française, de Villeneuve, Royer, Lalande, que sa musique d'église avait illustré, Montéclair, Gervais, travaillèrent

pour l'Académie. On distingue parmi les œuvres de ces compositeurs le ballet des *Éléments*, de Lalande (Planches, 65, 66.), et le *Jephté* de Montéclair. Jean Rebel, père de François, fit représenter *Ulysse* en 1703. Il avait écrit pour le violon un caprice, morceau qui plut infiniment dans les concerts. Mlle Prévost voulut danser un pas qu'elle se fit régler sur le brillant solo de Rebel. Cette nouveauté réussit à merveille, *le Caprice* devint le pas favori des amateurs, et pendant un demi-siècle, aucune danseuse n'obtint la faveur du public sans avoir fait ses preuves dans *le Caprice*. Le même violoniste composa plusieurs autres pièces du même genre, telles que *les Caraetères de la danse*, *la Boutade*, *Terpsichore*, etc., qui furent dansées à l'Opéra. Le solo instrumental qui maintenant figure avec tant de bonheur dans nos ballets, doit son origine à Rebel, à Mlle Prévost.

Alcyone, de La Motte, musique de Marais, réussit parfaitement en 1706. On y remarque l'imitation d'une tempête rendue avec les faibles moyens que l'orchestre pouvait offrir alors; des roulements de tambours à baguettes venaient y renforcer les effets stridents, les mugissements sourds des vents et du tonnerre. (Planches, 63, 64.)

Le violonar à trois cordes est introduit à l'orchestre, en 1714, par Montéclair qui le mit en jeu. Cet instrument que plusieurs nomment encore *contre-basse*, quoique cette appellation ne signifie plus rien depuis que nous avons tant d'instruments divers qui sonnent contre la basse (au-dessous de la basse), le violonar, reconnu trop bruyant, bien qu'à simple exemplaire, ne sonnait que pour accompagner les chœurs et le vendredi seulement. Le violonar vint alors succéder au *violone*, grande basse de viole à sept cordes.

Jérusalem délivrée de Longepierre, musique de Philippe, duc d'Orléans, est représentée à Fontainebleau le 17 octobre 1712. *Hypermnestre*, de Lafont, musique de Philippe, duc d'Orléans, et de Gervais, réussit à Paris le 3 novembre 1716.

Les Fêtes de Thalie, opéra-ballet de Lafont, musique de Mouret, mis en scène le 14 aout 1714, est la première pièce dans laquelle on ait introduit, à l'Opéra, des costumes français. On y vit des

femmes en robe de ville, et des soubrettes du ton de la comédie. Accoutumé dès longtemps aux harnais antiques, aux tuniques grecques, aux jaquettes des chevaliers, le public fut d'abord alarmé, dépaysé. Il vint en foule aux *Fêtes de Thalie*, mais ce n'était pas sans critiquer l'innovation, que l'on reçut à contre-cœur. Il fut permis ensuite aux bourgeois, aux paysans mêmes de se montrer sur notre grande scène lyrique. De nos jours on a vu des mendiants, des gueux, des cagouts, cabrioler en ce même lieu.

Mouret, d'Avignon, donne *Ariane* en 1717, et six autres opéras ou ballets. Il dirige le Concert spirituel et les fêtes magnifiques de la duchesse du Maine, que l'on nomma *les Nuits de Sceaux*. Ruiné par la disgrâce de cette princesse, il perdit la raison et finit tristement sa carrière à l'hôpital de Charenton. La musique de Mouret, compositeur ordinaire de la Comédie-Italienne, est plus gaie et plus légère que celle de ses contemporains; il avait une grande facilité de travail. (Planches, 68 à 72.)

Lulli composait pour son propre compte, *pro domo suâ*, puisqu'il exploitait son théâtre. Il payait son parolier Quinault; cette affaire s'arrangeait sans l'intervention du caissier de l'Opéra. Je ne sais pas comment la partie financière fut réglée à l'égard des auteurs pendant les années qui suivirent la mort de Lulli; je pense que l'on dut céder chaque ouvrage à la direction moyennant un prix convenu. Le *Règlement concernant l'Opéra, donné à Versailles, le 11 janvier 1713*, statue sur cette importante question, et porte, article XV :

— Les auteurs des pièces de théâtre, tant pour les vers que pour la musique, seront payés sur le produit des représentations de leurs pièces : savoir, le poète à raison de cent livres par chacune des dix premières représentations; et le musicien pareillement à raison de cent livres par chacune des dix premières représentations, et à raison de cinquante livres pour le poète, et de pareille somme pour le musicien, par chacune des représentations suivantes, pourvu néanmoins que lesdites pièces soient jouées sans interruption : en sorte que si, par le dégout du public elles ne peuvent aller à la dixième ou à la vingtième représentation, les auteurs des vers et de la musique desdites pièces

ne pourront prétendre aucun paiement par delà leur cessation. Au surplus, lesdites pièces, à quelque nombre de représentations qu'elles puissent aller, appartiendront à ladite Académie, et seront représentées quand il conviendra, sans que lesdits auteurs puissent y rien prétendre. »

Toutes les pièces étaient alors en cinq actes, et leur plus grand succès ne pouvait rendre à chacun des auteurs que 2,000 francs. Bien peu d'artistes ont touché cette somme en totalité, car ces mots : *jouées sans interruption*, favorisaient singulièrement les directeurs, qui savaient à propos rompre le cours des représentations pour reprendre la pièce plus tard avec plus de soin et de meilleurs acteurs. L'article 15 du règlement imposait silence aux auteurs frustrés de leurs droits par cet odieux artifice.

Le même règlement fixe le nombre et les appointements des acteurs de la manière suivante : Trois basses-tailles et trois hautes-contre ; la première à 1,500 livres, la deuxième à 1,200, la troisième à 1,000. Deux tailles ; la première à 600 livres, la deuxième à 600. Six actrices ; la première à 1,500 livres, la deuxième à 1,200, la troisième à 1,000, la quatrième à 900, la cinquième à 800, la sixième à 700. Total : 14,700 livres.

Pour les chœurs,	vingt-deux hommes à 400 livres,	8,000 liv.
	Deux pages à 200	400
	Douze filles à 400	4,800
DANSEURS.	Deux à 1000 Quatre à 800 Quatre à 600 Deux à 400	8,400
DANSEUSES.	Deux à 900 Quatre à 500 Quatre à 400	5,400
ORCHESTRE.	Quarante-sept musiciens diversement rétribués, depuis le batteur de mesure, qui touchait 1,000 livres par an, jusqu'au timbalier, qui devait se contenter de cinquante écus.	20,150
		61,850

	Report. . .	61,850 liv.
Maître de salle de danse, à 500		
Compositeur de ballets, à 1,500		3,200
Dessinateur, à 1,200		
Deux machinistes, à 600		2,000
Un maître tailleur, à 800		
		67,050 liv.

Fait et arrêté à Versailles, le 11 janvier 1713, signé Louis : et plus bas, Phélippeaux.

La moitié des appointements seuls de M[lle] Cruvelli, s'élève aujourd'hui bien au-dessus du total de la dépense affectée en 1713 à tout le personnel de l'Opéra, depuis *la prima donna* jusqu'au maître tailleur. Le revenu des premiers acteurs s'est augmenté dans une proportion immense depuis un siècle, les choristes en sont restés au même point. Les 400 livres des filles de l'Opéra de 1713 valaient au moins les 800 francs que touchent les dames des chœurs de 1855, valaient plus que les 600 francs accordés à celles que l'on admettait aux appointements après un surnumérariat d'un ou deux ans pendant lesquels elles chantaient comme des cigales tout l'été, tout l'hiver même, sans avoir reçu le moindre grain pour subsister. Joignez à cette infortune l'énorme diminution dans les produits des industries qu'une fille de l'Opéra se permettait d'exercer hors du théâtre, en cet heureux temps de la régence, et vous verrez que nos dames de l'Académie royale de Musique sont beaucoup moins bien partagées que ne l'étaient ces pauvres filles d'autrefois avec leurs 133 écus.

Le même réglement fait très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de la maison du roi, d'entrer à l'Opéra sans payer ; défense à la livrée d'y entrer, même en payant ; défense de stationner dans les coulisses ; défense de s'avancer sur le théâtre hors de l'enceinte de la balustrade. Les spectateurs avaient alors des siéges à droite, à gauche de l'avant-scène sur le théâtre.

Le répertoire d'hiver devait être réglé dans la semaine de Pâ-

ques; celui d'été dans le cours du mois de novembre, six mois à l'avance. Ces deux répertoires devaient commencer par deux opéras nouveaux; en cas de mésaventure, on revenait aux anciennes pièces. Les répétitions d'un ouvrage reçu commençaient le lendemain de la première représentation de celui qui le précédait.

Le législateur pousse enfin sa naïve sollicitude jusqu'à fonder un comité de lecture, qui sera, dit-il, composé de *gens d'esprit*. Nous avons pu voir que l'intention du fondateur n'a pas toujours été suivie sur ce dernier point. Le législateur voulait encore que son académie ne reçût que des sujets d'une expérience musicale éprouvée. Cet article n'était à peu près observé qu'à l'égard des choristes. Mlle Maupin et beaucoup d'autres premiers sujets ne connaissaient pas la valeur des notes, à peine en savaient-ils le nom.

Marion vend de la glace, telle était l'annonce estampée en lettres cubitales au-dessus de l'entrée du café Marion, dans l'impasse de l'Opéra. *Borgia* devint *orgia* quand un malin eut enlevé la première lettre de ce nom. Un facétieux renouvela cette plaisanterie dans le temps où l'on représentait *Arion*, drame lyrique de Fuzelier, musiqué par Matho. (Avril 1714.) Une *m* supprimée fit annoncer par le limonadier du théâtre, *Arion vend de la glace*.

Mlle Maugis, figurante, avait adopté la livrée de la galante comtesse de Cursay, la noble dame s'en offensa. Pour la consoler, on rima des couplets où la danseuse lui disait :

Un duc habille mes laquais,
Un Suisse a soin des vôtres.

Allusion au riche banquier Hoguers, qu'elle avait à peu près ruiné.

Des pages se gourmaient aux troisièmes loges, au spectacle de la cour, à Versailles. L'un d'eux tombe sur les épaules d'un immense baron assis à l'orchestre. Malgré la violence du choc, les deux champions se relèvent sans blessures. Échiné, furieux, le baron invectivait son très jeune adversaire, qui le désarma,

disant, avec une franchise naïve : — Pardon, monsieur, je ne l'ai pas fait exprès. »

Un accident du même genre, mais dont le dénouement fut tragique au dernier point, avait épouvanté la brillante assemblée réunie au Louvre le 20 novembre 1723. On allait commencer le spectacle au théâtre de ce palais, le chevalier de Fénelon, enseigne de grenadiers au régiment des gardes, voulant passer d'une loge à l'autre, enjambe une cloison, trébuche et tombe sur une balustrade armée de longs piquants de fer. Il y reste cloué, suspendu par le cou, dont les artères percées et déchirées laissent échapper tout son sang. On eut beaucoup de peine à l'en arracher; il expira presque à l'instant. Le roi Louis XV, entrant après cette catastrophe, qui venait d'ensanglanter la salle d'une manière affreuse, fait commencer l'ouverture et danser le ballet promis, suivant la coutume barbare des rois de ne point faire cas des autres hommes, et de finir toujours ce qu'ils ont entrepris.

Sur la verte pelouse du parc de Chantilly, des seigneurs, des dames de la cour, en costume de sylvains, de faunes et de nymphes des bois, répétaient avec orchestre *les Plaisirs de Diane*, ballet, que le prince de Condé préparait pour Louis XV. Un tigre, échappé de la ménagerie, vint se mêler à leurs jeux. Les nymphes s'enfuirent en poussant des cris d'épouvante, les dryades tombèrent en pâmoison, les faunes et les sylvains ne se montrèrent pas plus intrépides. L'animal féroce n'attaqua personne, la musique l'avait sans doute apprivoisé. Lorsqu'il eut contenté sa curiosité d'amateur, ce tigre se laissa reconduire paisiblement à sa loge par ses gardiens. 1718.

Mlle Mazé, figurante fort jolie, ayant 3,000 livres de rente sur la ville, ruinée par le système de Law, se noie en plein jour à la Grenouillère. Elle était en rouge, en mouches, en bas de soie couleur de chair, comme pour aller à la noce. 14 Avril 1722.

Le duc de Mazarin avait rompu la chaine qui l'unissait à la belle Émilie, figurante. Huit jours après, il dit : — Je l'ai quittée, ils disent tous qu'elle me trompait, me ruinait, mais depuis ce temps-là, j'ai perdu l'appétit, je ne dors plus, je veux

la reprendre. » Il la reprit et s'empressa d'aller à son magnifique chateau de Chilly faire ses pâques avec elle. 1722.

Francine obtint le privilège de l'Opéra le 27 juin 1687. Les bénéfices de l'entreprise s'élevaient alors à 60,000 livres par an. Francine gouverna si bien qu'il fut obligé de traiter avec des capitalistes, il céda son entreprise et sut en évincer les nouveaux acquéreurs quand ils eurent payé les dettes de l'Opéra. Le 30 décembre 1698, Louis XIV associe Dumont à Francine : ce Dumont commandait l'écurie du dauphin. Nouvelle déconfiture; le privilège est tout ce qui restait aux associés, ils le cédèrent à Pécourt et Belleville, pauvres diables que Francine et Dumont dépossédèrent encore en les forçant d'accepter une obligation à terme fort incertain. Francine et Dumont ressaisirent les rênes de l'Académie pour ajouter à ses dettes. En 1703 elles s'élevaient à 380,780 livres.

Nouvelle cession de droits : Guyenet, payeur de rentes sur les postes et riche propriétaire, se charge de l'Opéra, s'oblige à payer toutes les dettes et de plus à servir une pension de 15,000 livres à Francine, et 6,000 à Dumont. Guyenet obtint en son nom un nouveau privilége qui devait commencer le 1er mars 1709; il n'avait point à craindre la dépossession, mais son entreprise le ruina complètement. Sa belle fortune, celle de sa mère et de sa sœur s'anéantirent dans le gouffre, et l'infortuné directeur mourut de chagrin le 20 aout 1712, au Palais-Royal. Il s'y était réfugié pour se dérober aux poursuites de ses créanciers. 130,000 livres des anciennes dettes restaient à payer, Francine et Dumont rentrèrent dans leur privilège pour en traiter avec les syndics de la faillite de Guyenet.

Francine avait eu sa part dans la riche succession de Lulli, s'élevant à 800,000 livres, gagnées par ce musicien en dirigeant l'Académie royale de Musique pendant quinze années.

Louis XIV, fatigué de toutes ces révolutions de l'Opéra, fit un nouveau réglement, celui du 11 janvier 1713, qui, par une bizarrerie inconcevable, ajoute encore aux embarras des entrepreneurs. Singulier remède en effet aux maux de la direction, que de l'obliger à payer, en sus de tout ce qu'elle devait,

25,000 livres de pension à la famille de Lulli, à Lalande, compositeur; à Bérain, dessinateur; à la sœur de Guyenet, à Bontemps. Oui, Bontemps, valet-de-chambre du roi, figure pour 6,000 livres sur l'état de ces pensions distribuées par l'Académie. On pense bien que les syndics furent écrasés par le poids de ces charges; ils résilièrent le marché le 13 juillet 1714 après avoir, en dix-huit mois, ajouté 73,114 livres aux dettes de l'Opéra. Francine reprit encore la direction, ne fut pas plus heureux et s'empressa de la rejeter aux syndics qui, malgré tant de catastrophes, réclamaient l'exploitation du privilége qui leur appartenait.

Le roi qui, jusqu'à ce jour, 15 juillet 1715, avait été le directeur suprême de son Académie de Musique, s'y fait représenter par le ministre de sa maison. Louis XIV se préparait à la mort.

Le 5 février 1716, une ordonnance du roi vint ajouter le prélèvement d'un neuvième sur les recettes brutes de tous les spectacles de Paris au sixième que l'on percevait déjà au profit de l'Hotel-Dieu. Ces impots rendirent encore plus difficile l'exploitation de l'Académie. Les fêtes de l'église, très fréquentes alors, les deuils de cour, ruinaient cette entreprise en arrêtant la série des représentations. On jouait quatre fois par semaine pendant l'hiver. En 1713 on compta 205 représentations qui produisirent 400,012 livres. En 1715, à cause de la mort de Louis XIV, ce nombre fut réduit à 152; en 1716, à 150, dont le produit total ne fut que de 188,057 livres. De 1716 à 1730 les recettes ne dépassèrent presque jamais 150,000 livres. La France ne possédait aucun musicien de génie, le répertoire de Lulli, constamment sur l'affiche, n'avait plus de charme, les nouveautés ne pouvaient piquer la curiosité du public; l'Opéra, ce spectacle par excellence, ce divertissement à la mode, fut en pleine décadence jusqu'à la venue de Rameau, 1733.

Le 2 décembre 1715, lettres-patentes données à Vincennes; elles confient au duc d'Antin la haute régie de l'Opéra. Nouvelle calamité, la plus funeste pour ce théâtre, les grands seigneurs étendent leur domination stupide sur les académiciens chantants et dansants. Le duc d'Antin ne resta pas longtemps en place, il

est vrai, mais d'autres lui succédèrent. Ce régisseur suprême, voulant récompenser Thévenard, accorde à ce premier acteur, alors sans rival, une gratification de six cents livres; Thévenard la refuse avec indignation, disant qu'elle est tout au plus digne de son laquais. Le duc d'Antin veut punir par la prison la fierté de l'artiste, mais il n'ose pas dans la crainte d'une révolte des amateurs et du public de l'Opéra, qui chérissait Thévenard. Désespérant de tirer vengeance de cet affront, le duc furieux envoie sa démission à Versailles et la motive sur ce qu'il ne veut plus avoir affaire à cette canaille. C'est ainsi que le noble régisseur désigne les académiciens de l'Opéra.

Les auteurs n'avaient leur entrée de droit qu'au parterre. L'ordonnance du roi de 1718 les place à l'amphithéâtre; vous croyez peut-être que ce fut pour faire honneur à leur mérite? non, c'était pour les mettre en évidence et sous les yeux, sous la main des commissaires de police, qui pouvaient *mieux les surveiller* et les empêcher de siffler, de former des cabales quand on jouait les pièces de leurs confrères. Ce qu'ils ne manquaient pas de faire lorsqu'ils étaient cachés dans les rangs d'un parterre debout. Les dispositions de cette ordonnance royale sont encore observées quant à la prohibition du parterre; mais les auteurs peuvent maintenant aller à toutes les autres places.

La grande quantité d'ordonnances ayant pour objet la police de l'Académie royale de Musique fait connaître les désordres que l'on avait à réprimer tous les jours à l'intérieur comme aux entours de ce théâtre. Le comte de Talleyrand, MM. de Montmorillon, Gineste et plusieurs autres veulent forcer la garde, l'épée à la main, pour entrer à la répétition, le 11 janvier 1702; plusieurs sont blessés, Gineste est tué. Les abbés Hourlier et Barentin accablent d'injures M. de Fieubet; ils allaient en venir aux coups, lorsque la garde, les séparant, conduisit ces abbés tapageurs au For-l'Évêque. Après avoir passé quinze jours sous les verrous, Hourlier et Barentin, assistés d'un troisième abbé, viennent se poster au balcon, sur la scène, et là, chantent à pleine voix, plus fort que les acteurs. Arrêtés de nouveau, quand on les interroge sur leur conduite, ils répondent que la salle de

l'Opéra n'a pas d'autre destination, et que s'il est un lieu dans le monde où l'on doive chanter, c'est à l'Académie de Musique.

L'abbé Servien, fils du surintendant des finances, était à l'Opéra dans une loge. On chantait des refrains à la louange du roi, l'abbé parodia le plus flatteur de ces refrains, il le retourna très-plaisamment et de la manière la plus naturelle, en deux mots très malins, à bout portant, et le chanta d'une voix ferme, en s'adressant au parterre, qui s'empressa d'applaudir. Servien fut exilé. Septembre 1713.

Des sentinelles étaient posées dans les corridors qui conduisaient aux loges des actrices afin de préserver ces dames d'une invasion, dont elles avaient plus d'une fois couru les dangers. Quoique les seigneurs et les abbés vinssent prendre place aux balcons établis sur la scène, ils ne pouvaient en aucune manière s'introduire dans les coulisses. Des rampes en fer les entouraient de tous cotés, témoin l'ordonnance qui leur défend de franchir ces barrières pour arriver dans l'*enclos* du théâtre. Un volume ne suffirait pas pour conter les milliers d'aventures, de facéties, de charges inventées journellement par les mousquetaires, les abbés surtout, pour troubler le spectacle; les bourgeois s'en mélaient aussi. Le vin et l'indifférence que les Français montraient pour leur comédie en musique étaient les causes de ces désordres. Un tiers des amateurs sortait du cabaret dans une ivresse complète, et venait à l'Opéra se livrer à toutes sortes de folies, de très bon gout à cette époque.

A la représentation de *Sémiramis,* opéra en cinq actes de Roy, musiqué par Destouches, on applaudit un effet de mise en scène charmant. Trois théâtres s'élevaient sur divers plans du grand parquet; on dansait sur tous les trois en même temps; des enfants figuraient sur le plus éloigné. La pluie d'eau réelle que l'on fit tomber dans cette pièce, n'eut pas le même succès. 7 décembre 1718.

On avait montré l'intérieur d'une salle d'opéra, dans *les Fêtes vénitiennes,* opéra-ballet, en 1710. C'était la salle du palais Grimani, ayant nom *teatro San-Samuele.* On voyait aussi la représentation de la place Saint-Marc dans le même ballet. Celle

du port de Marseille fut introduite dans *la Provençale*, acte que l'on ajoute aux *Fêtes de Thalie* en 1722.

— On lève la toile et je vois une belle décoration représentant la petite place Saint-Marc vue de l'île Saint-Georges : mais je suis choqué de voir le palais ducal à ma gauche, et le grand clocher à ma droite ; c'est-à-dire l'opposé du vrai. Cette faute, comique, honteuse pour le siècle commence par me faire rire, et mes voisins, à qui je la fis remarquer, en rirent comme moi. » CASANOVA, *Mémoires*, chap. VIII.

Un navire équipé, rempli de personnages, manœuvrait en mer dans *les Amours déguisés*, opéra-ballet. 1713.

A la mort de Louis XIV, Paris, Versailles, prennent une physionomie toute nouvelle, toute jubilante et radieuse; partout on crie : — Vive le régent, qui va plutot à l'Opéra qu'à la messe! Vive le régent! »

Le duc d'Orléans régent, se permettant lui-même tous les plaisirs, contrariait l'attachement que Mlle de Valois, sa fille, éprouvait pour le duc de Richelieu. Celui-ci résolut de se venger, en enlevant la Souris, choriste de l'Académie, avec laquelle ce prince vivait publiquement. Afin d'exécuter ce projet insensé, Richelieu mit dans sa confidence Thévenard, que la Souris favorisait, lui donna deux cents louis pour les frais d'une fête champêtre, dans la maison que cet acteur possédait au village d'Auteuil. Un grand concours de populaire y vint pour le bal, la musique, l'illumination et surtout pour le feu d'artifice. La Souris était la reine de la fête, que Thévenard était censé donner pour elle et ses plaisirs. Après le diner, Richelieu paraît dans un de ces légers véhicules, appelés alors *phaétons* : deux hommes appostés prient la nymphe de venir près d'un grand seigneur qui desirait lui parler : on la fait monter dans le char, qui revient à Paris en brulant le pavé. Le régent ne parut pas du tout déconcerté ni faché de ce rapt audacieux. Insensible à l'insulte, il passa du chant à la danse, et la figurante Émilie Dupré succéda sur-le-champ à la choriste fugitive.

La Souris, *ainsi nommée à cause de sa taille svelte et fine;* voilà ce qu'on lit dans la plupart des mémoires contemporains.

C'est une erreur. *Souris* n'était point un sobriquet, mais le véritable nom de famille de cette choriste. Les registres de l'Opéra signalent, en 1720, l'entrée de Souris ainée dans les chœurs; Souris cadette n'est enrolée qu'en 1724 pour le même emploi. Celle-ci ne fut admise à l'Opéra qu'après la mort de Philippe d'Orléans. M[lles] Antier ainée, Antier cadette figuraient en ce même temps sur ces registres.

La Souris, Émilie, la petite Leroi, toutes les trois académiciennes, et la Parabère, la Sabran, dames de la cour se réunissaient pour composer le harem du régent, où la duchesse de Berri, sa fille, tenait le rang suprême.

Autant la Souris était dissolue, infidèle, volage et capricieuse, autant Émilie Dupré fut sage et pleine de bons sentiments. Ce fut une des maitresses qui vécurent le plus longtemps avec Philippe, dont le caractère trop inconstant ne pouvait se fixer. La Souris, lors même qu'elle était aimée de ce prince, n'avait pas cessé de lui faire des infidélités. Peu soucieuse de sa fortune, elle ne pensa jamais à l'avenir, donnant tout ce qu'elle avait à un page du duc de Luxembourg, qui le prodiguait lui-même à d'autres filles. Émilie ne voulut point quitter son état, et n'accepta du régent qu'un simple entretien. S'attendant à perdre un jour les bonnes graces du prince, elle résolut de clore ses aventures galantes lorsque cet accident viendrait la déposséder. Fimarçon l'avait aimée en premier lieu. Quand il fut obligé d'aller à l'armée, un successeur vint se mettre sur les rangs. Le duc de Melun, ravi de la modestie de cette femme charmante, se l'attacha; le prince vint ensuite.

Il voulut un jour lui donner des boucles d'oreilles de quinze mille francs. Émilie, qui déjà l'avait remercié du présent de quelques bijoux, lui dit que ces boucles en diamants étaient beaucoup trop riches pour elle. En les refusant, elle pria le régent de les garder et de lui donner en échange dix mille livres en argent, pour acheter une maisonnette à Pantin. Elle voulait s'y retirer quand elle ne serait plus aimée de lui; ajoutant, qu'après avoir joui des bontés d'un si grand prince, nul ne serait jamais digne de lui succéder. Le régent lui promit fidélité,

l'embrassa tendrement et lui fit remettre vingt-cinq mille livres au lieu de quinze, prix des boucles d'oreilles.

Toujours plus réservée, Émilie en prit dix et renvoya le reste, disant que son altesse royale s'était trompée; mais le prince, en affirmant qu'il avait eu l'intention de lui donner la somme entière, rendit ce complément, ordonna de le garder, et protesta qu'il avait pour elle une estime qu'il accordait à peu de femmes.

— M. Law a donné de l'argent à l'Opéra pour qu'il n'y eût plus que des bougies au lieu de chandelles : cela s'exécute présentement. DANGEAU, *Mémoires*, 1719, 24 décembre.

— Lors de la débâcle du système financier de cet Écossais, le régent fut si effrayé lui-même des cris, des rumeurs, des imprécations, des libelles mérités, qu'il essaya de rejeter totalement sur Law la haine publique, en lui otant l'administration des finances; et, lorsqu'on le lui amena au Palais-Royal, il refusa hautement de le voir; mais le soir même il le fit introduire par une porte secrète pour lui donner quelques consolations, et lui faire des excuses. Comme la conduite de ce prince était aussi inégale qu'inconséquente, deux jours après il mena avec lui Law à l'Opéra. Cependant pour le mettre à couvert de la haine du peuple, il lui donna une garde de Suisses dans sa maison.» DUCLOS.

Dans le quatrième acte d'*Alceste,* Caron reçoit dans sa barque les ombres qui payent leur passage, et repousse toutes celles qui n'ont rien à lui donner.

De grâce, par pitié, ne me rebute pas,

dit une de ces ombres, en montrant qu'elle n'a point d'argent. — Jette-lui des billets de banque, » s'écria vivement un amateur, et le parterre fit chorus. Cette boutade, lancée au moment où les billets de Law étaient en discrédit, eut un succès tel, qu'il fallut interdire les représentations de l'*Alceste* de Lulli pendant quelques mois.

En 1712, Louis XIV avait fait construire l'hotel de l'Académie royale de Musique, pour le *donner* à ses académiciens en 1713. Chef-lieu de l'administration, conservatoire de la bibliothèque et des études, cet édifice, établi sur la rue Saint-Nicaise, a toujours porté le nom vulgaire de *magasin*. Il renfermait un théâtre, le bureau de copie et les ateliers des tailleurs. 120,000 livres avaient

été dépensées pour la construction de cet hotel en 1712. Quatre ans après, cette somme restait à payer en totalité. Elle fut acquittée au moyen du privilège exclusif des bals accordé, le 8 janvier 1713, à l'Opéra. La recette des bals était affectée à cet objet. Lorsque l'entrepreneur fut soldé, l'hotel devint propriété royale. Des moralistes quinteux ont reproché maintes fois au régent l'invention diabolique des bals masqués, véritables lupanars que l'usage autorise. Erreur damnable! c'est à Louis XIV, alors infiniment dévot, tenant conseil avec ses confesseurs mâle et femelle, c'est à Louis XIV, que nous la devons. Vous voyez que ce roi savait faire des cadeaux sans bourse délier.

En 1790, l'Académie est privée de son magasin, devenu propriété nationale. Des locataires y sont admis; le musicien aveugle Fridzeri, fondateur d'une société philarmonique, l'avait transportée du Palais-Royal en cet hotel depuis dix-huit mois, lorsque, le 24 décembre 1800, pendant que l'on y concertait, l'explosion de la machine infernale ruina ce musicien, donna la mort à plusieurs de ses exécutants, de ses auditeurs, et causa de graves dommages à l'édifice qu'il habitait. On le démolit en 1802 pour faire place à la galerie septentrionale du Louvre.

Le chevalier de Bouillon donna le projet des bals masqués de l'Opéra, qui détourneraient des bals particuliers, où le désordre se faisait trop souvent remarquer; au lieu qu'une garde militaire maintiendrait la police au théâtre royal. On approuva le projet, qui valut six mille livres de pension au chevalier pour son droit d'avis, et pour avoir fourni le modèle d'une machine ingénieuse dont l'office était d'amener le parterre au niveau de la scène. Le père Nicolas Bourgeois, mécanicien fort habile, était l'inventeur de cette machine. On lui devait déjà l'idée et l'exécution des rouages qui mettaient en jeu le pont tournant des Tuileries. Le tsar Pierre-le-Grand, à Paris en 1717, allait tous les jours visiter ce moine augustin dans son atelier, à la grande grille des Tuileries, et lui témoigner l'intérêt et l'admiration qu'il éprouvait pour son travail. Ce pont tournant servait à traverser le fossé qui séparait le jardin du terrain sur lequel on établit plus tard la place Louis XV.

La salle de l'Opéra tenant au Palais-Royal, la proximité de l'appartement du régent fit qu'il se montra souvent aux bals masqués, en sortant de souper, dans un état peu convenable à l'administrateur du royaume. Dès le premier bal, le conseiller d'état Rouillé y vint ivre, parce que c'était son goût et son usage; et le duc de Noailles dans le même état, pour faire sa cour.

Par ordonnance du 31 décembre 1715, le régent établit les bals masqués de l'Opéra qui avaient lieu trois fois par semaine, à dater de la Saint-Martin, 11 novembre, jusqu'à la fin du carnaval. La salle fut ornée de lustres, d'un cabinet tout en glaces dans le fond, d'un orchestre à chaque bout, et d'un buffet pour les rafraichissements au milieu. Ces bals eurent un succès prodigieux. On y dansait alors avec fureur pendant toute la nuit; on s'y promène à présent.

Je parlerai seulement du bal masqué donné par extraordinaire, le 22 juin 1721, en l'honneur de Mohammed effendi, ambassadeur de Turquie, où tout le monde fut admis en payant. On chanta vers minuit le prologue de *Bellérophon*, au lieu de plusieurs cantates sur des vers turcs, galanterie que l'on préparait pour l'envoyé de sa hautesse et qu'il fut impossible d'exéter. L'ambassadeur et sa suite, placés au balcon de la galerie, s'amusèrent beaucoup de ce plaisir brillant et tumultueux. Le prix du billet étant de cinq livres, la recette fut de 10,150 livres.

En 1724, on imagina d'introduire des danseurs de l'Opéra pour former des mascarades plaisantes, pour exécuter des danses de caractère et donner à ces bals les attraits du spectacle. Deux contredanses nouvelles, *les Calotins* et *la Farandoule*, excitèrent des transports d'enthousiasme. Le galoubet, le tambourin mêlés à l'orchestre, réglaient les pas de ces danses provençales. Des menuets à deux, à quatre, des contredanses à huit, à seize, eurent le plus brillant succès. Parmi les contredanses de ce temps, je citerai *les Rats*, *Jeanne qui saute*, *la Calotine*, *Liron-Lirette*, *le Poivre*, *la Furstemberg*, *le Cotillon qui va toujours*, et *la Monaco*, la plus ancienne de toutes, puisque son air datait de 1641.

Avant de commencer le bal, les deux orchestres se réunissaient pour exécuter des symphonies.

RECETTES DES BALS MASQUÉS.

1716	Du 2 janvier au 25 février, 1re année. Entrée 4 livres	27 bals,	77,877 livres.
1716-17	Du 26 décembre au 7 février	17 —	14,225
1717-18	Hommes et femmes payant 4 livres	27 —	54,019
1718-19		20 —	51,059
1719-20	(Système de Law)	25 —	116,038
1720-21		19 —	53,310

Recette du bal masqué, donné par l'ambassadeur ottoman, 21 juin 1721. Entrée 5 livres	10,150
Recette du bal masqué du 14 février 1776, où la reine assista	24,637
Recette du bal du 27 décembre 1796, les masques étant prohibés. Entrée 6 francs	1,155
Recette du bal masqué du 21 décembre 1799	26,008
Recette du bal masqué du 15 décembre 1810	5,300
Recette d'un bal masqué dans lequel on avait introduit des danseurs espagnols, des caricatures, des loteries, etc. Hommes et femmes payant 10 fr. pour leur entrée. 1834	32,000
Recette d'un bal masqué, sans accessoires, les femmes ne payant pas. 1845	29,000

BALS PARÉS DONNÉS AU PROFIT DES INDIGENTS.

1830, 15 février	116,645 fr. 45 c.
1831, 22 janvier	143,475
1832, 27 janvier	106,463

Monteleon et Porto-Carrero, complices de Cellamare, furent arrêtés à Poitiers, et leurs papiers saisis mirent au jour la conjuration d'Espagne, conduite par Alberoni et la duchesse du Maine. Le courrier porteur de ces dépêches arriva chez l'abbé Dubois précisément à l'heure où le régent entrait à l'Opéra. Dubois attendit la fin du spectacle pour lui parler de la capture que l'on avait faite. Tout autre prince aurait été pressé de s'éclaircir; mais c'était l'instant précieux du souper, et rien ne l'emportait là dessus. C'est dans le couloir de sa loge qu'il entendit légèrement et vaguement un mot du rapport de Dubois. Le lendemain matin, la tête appesantie par le vin, comme à son

ordinaire, il fit encore peu d'attention aux détails où Dubois voulut entrer; et soit mépris, soit paresse ou bien indifférence, il le chargea de suivre cette affaire. La confiance aveugle et la négligence de ce prince, en cette occasion, furent incompréhensibles, dit Saint-Simon. L'une et l'autre rendirent l'abbé Dubois le maître unique de la conviction, de l'absolution des coupables. 1718.

Le dimanche, 8 mars 1722, le roi donne un bal magnifique, aux Tuileries, dans la salle des Machines. Cent cinquante musiciens y jouaient. Le feu d'artifice tiré sur le quai Malaquais, devant l'hotel du duc d'Ossuna, embassadeur d'Espagne, était superbe; celui des Tuileries ne brilla pas du tout, on le trouva pitoyable. — La différence tient à ce que les officiers du roi qui se mêlent des fêtes *veulent toujours friponner*, dit E. J. F. Barbier, en son *Journal historique*.

Un voleur insigne, un escroc, le prince de Carignan, obtient de Louis XV la direction suprême de l'Académie royale de Musique; il en est l'inspecteur général en 1731.

Francine quitte définitivement la direction de ce théâtre en 1728; sa pension de retraite est réglée à 18,000 livres. Il est remplacé par le compositeur Destouches, qui cède bientot ses droits au sieur Gruer. Celui-ci prend possession, en 1731, d'un privilège nouveau qui devait durer trente années et qu'un arrêt du conseil-d'état révoqua le 30 novembre suivant. Eugène de Thuret, capitaine au régiment de Picardie, obtint la jouissance des vingt-neuf années qui restaient à courir. Gruer avait acheté la direction au prix de 300,000 livres, versées pour acquitter une partie des dettes de l'Opéra, seules dettes que l'on avait oublié de payer lorsque tout le monde se libérait à peu de frais au moyen des billets de Law. Le Carignan garda-t-il cet argent pour son compte? je ne puis l'affirmer. Il est certain pourtant que ces dettes ne furent point payées. Mais pourquoi Gruer fut-il si tot renvoyé de l'Opéra, pourquoi ne lui a-t-on pas laissé le temps de se ruiner aussi, quand son privilège de trente ans lui présentait une si belle chance? Les registres de l'Académie se taisent sur ce point; les historiens de ce théâtre n'en disent pas davan-

tage, les chroniques sur l'art musical observent le même silence, et pourtant je vous révèlerai la cause de la destitution de Gruer. D'autres annales doivent être consultées ; et, si l'on veut avoir une série de faits complète sur notre Académie de Musique, il faut avoir recours aux archives du Châtelet et du conseil-d'état.

Gruer était fort riche et donnait d'excellents diners ; le talent de son cuisinier avait déjà rendu ses festins fashionables, quand la présence des virtuoses chantantes et dansantes de l'Opéra vint leur donner un attrait plus puissant encore. Trouver un essaim de femmes charmantes aux lieux où la bonne chère versait tous ses trésors aux dilettantes, c'était délicieux, ravissant. Les seigneurs arrivèrent en foule chez l'heureux Gruer, qui chaque jour inventait quelque surprise piquante pour mériter les applaudissements de sa brillante assemblée. Son imagination féconde l'avait servi d'autres fois d'une façon merveilleuse; il voulut aller plus loin encore. Un jour, au moment où la joyeuse bande entonnait à grand chœur un hymne à Bacchus, au bruit des verres et de l'explosion des bouteilles ficelées en Champagne, Gruer se lève et demande la parole pour un fait de la plus haute importance. L'intérêt qu'inspirait l'ingénieux orateur commande le silence; on l'écoute, il commence une harangue fort bien tournée et conclut en invitant les dames de la compagnie à faire la plus singulière des exhibitions. Les hommes se lèvent, applaudissent comme des furieux, les femmes se regardent, s'interrogent des yeux et restent sur leurs siéges. L'orateur s'adresse alors à Mlles Pélissier et Petitpas, à Mlle de Camargo l'ainée, à *la Constitution* (1), comme représentant le chant et la danse, et les exhorte vivement à montrer..... le bon exemple. Les arguments pleins de force, le charme du discours de Gruer, l'empire qu'un directeur a toujours sur ses académiciennes, obtinrent un succès complet.

---

(1) Mlle Duval du Tillet ainée, ainsi nommée parce qu'elle était fille de Cornelio Bentivoglio, nonce du pape, grand promoteur de la Constitution du clergé. Mlle Duval du Tillet cadette, par opposition, avait été nommée *le Bref*. Ces danseuses n'avaient pas d'autre nom dans le monde.

C'est à l'hotel de l'Académie, le 15 juin 1731 à deux heures après midi, que cette bizarre scène d'intérieur eut lieu. Comme les fenêtres étaient ouvertes à cause de la chaleur, elle eut pour témoins le peuple des ouvriers occupés à leurs travaux ordinaires. Je ne puis en donner ici que l'exorde, le prélude; une ronde échevelée la termina. Ceux qui l'exécutaient avaient d'autant plus de liberté dans leurs ébats de toute espèce, qu'ils ne craignaient en aucune manière de chiffonner leurs costumes.

Le roi Louis XV s'était beaucoup amusé de cette facétie, que ses favoris lui contèrent à son petit lever. Il eût volontiers payé fort cher son billet pour assister à des représentations subséquentes. Mais Gruer avait deux associés : Le Comte de Saint-Gilles et le président Lebeuf, avec lesquels il était en fort mauvaise intelligence. Le Comte le dénonça ; l'espiéglerie du diner révélée à l'autorité devint une arme redoutable dont il se servit pour enlever le privilège à Gruer. En le dépossédant, il le sauva de la ruine qui le menaçait. Un privilège de trente ans ! quelle fortune pouvait résister à cette épreuve? Dix mois suffirent à Le Comte pour épuiser les sommes qu'il avait consacrées à la prospérité de son académie.

Mlle Mariette, danseuse, que l'on nommait *la Princesse* à cause de la faveur particulière dont le Carignan l'honorait, demandait à Le Comte, à Lebeuf, une double gratification qu'ils ne devaient point, et qu'ils refusèrent. Ces directeurs furent brutalement destitués, exilés même par lettres de cachet. On n'offensait pas impunément la princesse Mariette. 1732.

Des gastronomes érudits, viveurs d'une santé brillante, dont la mémoire est d'une irréprochable fidélité, vous conteront qu'ils ont vu servir sur la table d'un des nombreux successeurs de Gruer, une jeune, jolie et très mignonne sirène, pêchée dans la mer de Gascogne.

Desinit in piscem mulier formosa supernè.

Moitié fille et moitié poisson, monstre d'une beauté ravissante, voilé par un collier de perles en corail, et cachant les replis tortueux de sa jambe de serpent dans des touffes de persil avec art

disposées. Relevé de potage à nul autre second, surtout dont les plus nobles tables sont rarement couvertes. Ce gibier maritime d'une espèce nouvelle mit en défaut l'adresse de l'écuyer tranchant. Il paraît que le monstre n'était pas cuit à point. Grâce! grâce! dit-il en joignant ses petites mains avec une séduction jusqu'alors inconnue à l'Opéra. Sa voix enchanteresse attendrit les estomacs les plus cruels, les appétits les plus barbares; et, comme la truelle d'argent refusait de l'entamer, on le rendit aux flots qui l'avaient apporté.

A la plus belle taille, à la plus jolie figure, Mlle Pélissier réunissait une expression touchante, un son de voix enchanteur. Grâce aux libéralités fabuleuses du juif Dulis (Lopez), crésus portug-hollandais, Mlle Pélissier était la plus riche des actrices de Paris.

Après la mort de Mlle Lecouvreur, en 1730, on vendit les costumes, les joyaux de cette grande tragédienne. Mlle Pélissier en fit l'acquisition en bloc au prix de quarante mille écus; elle se hata de montrer au public sa nouvelle et scintillante garde-robe, et les parures assortissantes, en faisant, chaque jour, endosser un nouveau costume au personnage de la Folie, qu'elle représentait dans *le Carnaval et la Folie*, opéra-ballet de La Motte et Destouches, remis en scène pour la quatrième fois. Sans quitter sa marotte et ses grelots, dame Folie parut tour à tour avec les habits de Jocaste, de Mariamne, de Zénobie, de Chimène, de Roxane, de Pauline, de Célimène, d'Agathe ou d'Elvire, à la grande satisfaction du public émerveillé, palpitant de joie, ébloui par 60,000 écus de diamants, que cette gracieuse et brillante Folie étalait, secouait tous les soirs avec ses grelots. Il est vrai que l'israélite Dulis avait eu la faiblesse de préter à la dame de ses pensées la meilleure part de ces diamants afin d'assurer et tripler le succès de l'exhibition projetée; mais comme l'adroite princesse ne les rendit pas, je puis les ranger parmi ses effets.

La revue diatonique des costumes de Mlle Pélissier produisit une infinité d'excellentes recettes; et nul ne s'avisa de réclamer contre une aussi burlesque fantaisie.

Le juif eut recours aux tribunaux. L'affaire allait bon train,

lorsqu'il fut obligé de partir pour la Haye. Une facétie de F. Francœur, musicien, avait déjà troublé l'union des deux associés pour le commerce de la galanterie assaisonnée de diamants. Brulant de se venger d'une dépositaire doublement infidèle, Dulis envoie un serviteur, avec mission de lacérer, navrer le trop séduisant visage de Mlle Pélissier, au moyen du vitriol, et de faire administrer libéralement une volée de coups de baton à Francœur. Cet émissaire (Aline dit *Joinville*) ne savait point écrire ; il dicta sa correspondance, et le scribe public en devina le sens mystérieux. Le complot fut éventé, Joinville fut pris et roué vif le 9 mai 1731. Dulis, qui devait subir la même peine, le jour de cette exécution, à l'heure où l'on brisait son effigie en place de Grève, l'israélite contumace donnait une fête superbe à la Haye, pour célébrer celle qu'on lui faisait à Paris.

Les couplets suivants furent adressés à la virtuose galante :

Pélissier, Marseille a des chaînes
Bien moins funestes que les tiennes !
Sous tes fers on est accablé,
Sans que jamais rien tranquillise :
Quand on les porte on est volé ;
On est roué quand on les brise.

Admirez combien l'on estime
Le coup d'archet plus que la rime !
Que Voltaire soit assommé,
Thémis se tait, la cour s'en joue :
Que Francœur ne soit qu'alarmé,
Le seul complot mène à la roue.

Voltaire n'avait que faire de ce souvenir ; on le mit à la Bastille en 1726, pour avoir fait appeler en duel le lâche Rohan-Chabot, qui l'avait payé de ses vers en coups de baton.

Vous parler de l'opulence et des folles prodigalités de Mlle Pélissier, de Mlle Deschamps, simple figurante, m'engagerait dans un récit féerique, vous ne me croiriez pas, et je serais trop sensible à ce déni de confiance. Gourmandes à l'excès, elles ne touchaient point aux mets qui n'étaient plus dans leur primeur ; quand le plat de petits pois était au dessous de soixante francs,

elles voulaient qu'on leur en servît, pour les repousser avec dédain. Mlle Pélissier passait la moitié de sa vie aux théâtres de la foire. Elle avait l'orgueil de faire une pension au directeur des marionnettes, afin qu'il lui donnât deux représentations par jour. Lekain et Gilles, Bellecourt et Cassandre, le tragédien et le bateleur, recevaient en même temps de ses mains des cadeaux tels qu'une reine aurait pu les offrir. Elle encaissait et dévorait des monts d'or. Les Anglais abondaient à Paris, la paix était signée, et ces insulaires versaient leurs trésors à nos virtuoses avec une générosité vraiment fabuleuse.

Les appointements de Mlle Pélissier s'étaient élevés progressivement jusqu'à la somme, alors exorbitante, de 4,000 livres, plus 100 livres de pain et vin.

Mlle Deschamps devait se contenter de 400 livres sans pain et vin. Ce pain, ce vin, demandent une explication que je vais donner au lecteur.

Les chanteurs et les symphonistes de la musique du roi recevaient, en sus de leurs appointements, du pain, du vin et de notables morceaux de viande, à six bonnes fêtes de l'année; ce qui les rendait commensaux du palais. Les jours de la Saint-Louis et de la Saint-Martin, on leur donnait du pain et du vin à discrétion, la viande étant supprimée parce que ces fêtes pouvaient arriver sur un jour d'abstinence. Vendredi, chair ne mangeras, est un précepte que ces virtuoses observaient rigoureusement, pourvu qu'on leur accordât les moyens et la permission de s'enivrer : ils savaient user largement de cette licence.

Le pain, le vin, reçus en nature depuis plusieurs siècles, furent évalués en 1700, et chaque musicien reçut en argent une somme représentant les frais de ces fournitures. Les parties prenantes sollicitèrent cette conversion avec instance, la somme d'argent pouvait être augmentée, et se changer en gratification proportionnée aux services rendus par chacune d'elles; tandis que leur appétit devait seul mesurer les quantités accordées en comestibles. Vers la fin du XVIIIe siècle on appliqua ce supplément de traitement aux bougies que les premiers sujets voulurent avoir dans leurs loges et cabinets, l'administration ne four-

nissant que des chandelles. Dès lors la somme allouée pour *pain et vin* prit le nom de *feux*.

Mlle Journet, *prima donna* du théâtre de Lyon, vint débuter, en 1706, dans le prologue d'*Alceste*, et fut bientot en possession du premier rôle. On admira la beauté de sa voix, la noblesse de sa figure et de son action. — Elle avait un air de douceur, et quelque chose de si intéressant, de si touchant dans la physionomie, qu'elle tirait des larmes aux spectateurs dans les rôles tendres, surtout dans celui d'Iphigénie. Jamais on n'a vu des graces si nobles; l'action de sa voix était parfaite; ses yeux charmants allaient, s'unissant aux deux plus beaux bras du monde, porter au cœur l'expression de tout ce qu'elle avait à peindre. » Elle se retire en 1720.

Une autre Lyonnaise, Marie Antier, paraît, en 1711, à l'Opéra; le succès qu'elle obtient ne la satisfait point, elle prend des leçons de Marthe Le Rochois, et les amateurs retrouvent en Mlle Antier cette Armide qu'ils avaient perdue depuis la retraite de leur virtuose favorite. Mlle Antier était fort belle et devint une excellente actrice. En 1712, elle représentait la Gloire dans le prologue d'*Armide*, quand le maréchal de Villars vint à l'Opéra, quelques jours après la bataille de Denain; la Gloire eut à peine chanté son récitatif qu'elle s'empressa d'offrir sa couronne au général français. L'enthousiasme fut grand. Cet à-propos heureux valut à l'actrice une superbe tabatière à diamants.

Deux illustrations de notre ancien Opéra se montrent dans cette première époque. Mlle Le Maure fait son début, le 20 juin 1724, par le rôle de la bergère Céphise, dans *l'Europe galante;* et le sieur de Chassé, seigneur du Ponceau, qui, le 28 avril 1728, s'était essayé dans *Bellérophon*, en représentant Amisodar, obtint les honneurs d'un rôle nouveau, d'un rôle capital, en jouant celui de Jephté, dans l'opéra de ce nom, en 1732. Ces virtuoses appartiennent à la seconde époque de l'Académie; je me bornerai donc à signaler l'apparition de deux astres qui doivent briller ensuite de l'éclat le plus vif sur ce théâtre.

Le fameux ténor Muraire s'était fait connaître en 1717, et la gentille Pélissier, qui se distinguait dans le genre léger et gracieux, celle dont les succès marchèrent de front avec les triomphes de Mlle Le Maure, fit son entrée en 1728 à l'Opéra. Voltaire, dans un seul vers, caractérise les avantages, les moyens de plaire des deux actrices qui charmaient alors les amateurs :

Pélissier par son art, Le Maure par sa voix.

Le Maure (Catherine-Nicole), était née à Paris, le 3 aout 1703. Un organe admirable, une manière de chanter imposante, un trille naturel et brillant, tels étaient les avantages de Mlle Le Maure. Petite et mal faite, elle avait une noblesse incroyable sur le théâtre, et se pénétrait de ce qu'elle avait à dire à tel point, qu'elle arrachait des larmes aux spectateurs les plus froids; elle les animait, les transportait. Quoiqu'elle ne fût ni spirituelle ni jolie, elle produisait les impressions les plus vives. Il faut croire à la réalité d'un talent admiré par une nation toute entière, et qui mérite de pareils éloges des musiciens de son époque. Sans doute on ignorait encore chez nous l'art du chant; mais une voix puissante et pleine de charme, un beau trille, don précieux, et surtout un accent pathétique, sont des qualités essentielles pour émouvoir dans tous les temps, quels que soient les défauts de la vocalisation.

Exilé pour quelques fredaines à-n-Avignon, Muraire y laissa de grands souvenirs. Les anciens parmi les amateurs de Cavaillon, d'Avignon me parlaient avec enthousiame de sa brillante exécution de l'*Amen* du *Dixit Dominus* de Lalande. L'*ut* aigu de l'*Amen* était l'épée de chevet des hautes-contre; il fallait nécessairement l'attaquer en voix de poitrine, le tenir ferme, subir cette dangereuse épreuve, et vaincre ou mourir sur la brèche. Les connaisseurs ne portaient leur jugement à l'égard d'une haute-contre que lorsqu'elle avait affronté ce récit éclatant et difficile. Cet *ut* d'autrefois n'était pourtant que le *si bémol* d'aujourd'hui, à cause des variations subies par le diapason depuis un siècle.

Parmi les acteurs placés au second rang, je citerai Dun fils,

Jacier, Le Mire, Grenet, Cochereau, Tribou, Mantienne, Dubourg, Dautrep, Mlles Tulou, Lambert, Charlard, Mignier, Souris, Tettelette, Milon, Pasquier, Constance.

On est surpris de voir figurer les artistes de l'orchestre en costume de théâtre sur la scène de l'Opéra; ces musiciens devenaient acteurs au besoin pour donner une vérité parfaite aux personnages. A la reprise d'*Isis*, en 1717, les sieurs Labarre et Bernier, harnachés en Muses, représentaient Érato, Euterpe, sonnant de la flûte en duo; les sieurs Rebel et Francœur, accoutrés de la même façon, jouaient du violon pour montrer l'habileté de Terpsichore et de Polymnie dans l'art de conduire l'archet et de perler un trille. Les groupes de faunes et de bergers, courant après les nymphes des bois et les bergères du vallon, musiciens rustiques, faisant retentir les échos d'alentour des sons de la flûte bocagère ou de la musette de Poitou, s'échappaient de l'orchestre pour endosser la casaque de peau de bouc, chausser les bottes au pied fourchu du satyre, sans oublier la têtière à cornes; d'autres symphonistes s'habillaient en bergers galants.

Blondy, neveu de Beauchamps, Feuillet, Desaix, Balon, Baudiery-Laval et son fils Michel-Jean; Mlles de Subligny et Prévost, dont j'ai déjà parlé; Mlles Guyot, Carville et Le Breton, brillaient au commencement du siècle dernier. Ces virtuoses dansants précédèrent le grand Dupré et Mlles de Camargo, Sallé, Roland. Dupré, que son talent, sa taille peut-être, on fait surnommer *le Grand*, était un homme superbe, belle figure, formes admirables, taille de cinq pieds huit pouces; il fut le roi de la danse à l'Académie en attendant que Gaétan Vestris en fût le *dieu*. Javillier, qui doublait Dupré; Fossan, danseur comique, agréable et spirituel; Dumoulin, les trois frères Malter, que l'on désignait par des surnoms afin de ne pas les confondre, *l'Oiseau*, *le Diable*, *la Petite Culotte;* on peut s'expliquer les deux premiers sobriquets, le troisième est aussi bouffon que la personne du Malter qui le reçut; ces danseurs se faisaient remarquer à coté des virtuoses par excellence.

Un jeune officier, gentilhomme, devint éperdument amoureux de Mlle Petitpas, et ne trouva d'autre moyen de se rappro-

cher de l'objet aimé que de prendre la livrée et de se présenter chez l'actrice, qui voulut bien l'agréer et lui donner de l'emploi dans sa maison. Le sentimental officier montait derrière le carrosse de sa maitresse, la servait à table ainsi que les nombreux courtisans de la belle dont la galanterie le mettait à de rudes épreuves. N'importe, il soupirait toujours et n'osait se déclarer, attendant avec impatience qu'on l'aimât à son tour. Il fut enfin reconnu par un convive; et Mlle Petitpas, vivement touchée d'une passion si discrète et si peu consonnante avec les usages du temps et le caractère d'un officier français, lui accorda sur-le-champ un tour de faveur.

Deux virtuoses s'exerçaient sur le théâtre de Rouen, l'un faisait des gambades sur la scène; l'autre, jouant du violon dans l'orchestre, réglait les pas du baladin. Le danseur, très peu satisfait du symphoniste, lui dit : — Tu racles ton violon de manière à me désespérer. — Il est possible que cela soit ainsi, répond le ménétrier, mais il faut convenir que tu danses comme un cuistre. Fais-toi musicien puisque tu as l'oreille si délicate, le gout si difficile, et que la nature marâtre t'a refusé l'agilité, les graces du danseur. — Par la même raison, pourquoi ne danserais-tu pas? La maladresse de ton archet fait admirablement présumer de l'habileté de tes jambes. — Peut-être avons-nous pris l'un et l'autre une fausse route. Donne-moi ton violon; je sais déjà la gamme, et je vais t'apprendre à danser les menuets que tu me feras jouer. »

Tous deux s'étaient rendu justice; à l'instant même, ils changèrent de place et de profession. Tous deux arrivèrent en première ligne dès qu'ils eurent pris la vraie direction, et porté leurs regards, leurs efforts vers le nouveau but où les appelait leur génie. Dupré fut ce danseur échappé de l'orchestre. Le disgracieux baladin, digne émule de Corelli, Leclair, se plaça plus tard à la tête de notre école de violon. Son style d'exécution plein de vigueur, de noblesse et d'élégance, ses compositions, devenues classiques, et considérées comme telles pendant un siècle, lui donnèrent une grande célébrité. Leclair est le premier violoniste français que l'on ait vu disputer la palme aux

virtuoses italiens, dont l'école de violon, formée par Bassani, Corelli, Vivaldi, Tartini, Locatelli, était alors très florissante.

Ce violoniste, le Baillot de son temps, n'obtint que 450 livres par an à son entrée à l'Académie, en 1720; il avait 600 livres à l'époque de sa retraite.

Marie-Anne Cupis de Camargo naquit à Bruxelles le 15 avril 1710, d'une famille noble, d'origine espagnole, qui a donné plusieurs cardinaux au sacré collège. Elle sautait dans son berceau, faisait des gestes si vifs, si gais, si bien cadencés quand le violon de son père frappait son oreille, que l'on imagina sur-le-champ que cette baladine de six mois serait une des premières danseuses de l'Europe. Après avoir essayé son talent sur les théâtres de Bruxelles et de Rouen, elle débute à Paris, le 5 mai 1726, dans les *Caractères de la danse*, pas très difficile, avec un succès foudroyant. La jeune Camargo fut prônée dans toutes les sociétés; on se battait aux portes de l'Opéra pour aller admirer cette merveille; toutes les modes nouvelles prirent son nom, et son cordonnier fit fortune. Les dames du bel air voulaient absolument être chaussées à la Camargo.

Mlle Prévost fut alarmée de ce triomphe, et, par ses intrigues, fit reléguer sa rivale parmi les figurantes. Elle s'en échappa bientot par une action d'éclat. La jeune débutante paraissait dans une entrée de démons; Dumoulin, qui devait y danser un solo, n'était pas en scène quand les symphonistes attaquèrent son air. Mlle de Camargo, qu'une inspiration soudaine vint animer, quitte son rang, s'élance au milieu du théâtre, improvise le pas de Dumoulin, danse de verve et de caprice, et transporte d'enthousiasme les spectateurs, que l'absence du danseur récitant avait indisposés. Ce trait acheva de la brouiller avec Mlle Prévost, qui, dès ce moment, refusa de lui donner des leçons, et même de lui faire danser un pas que la duchesse de Berri demandait. Blondy lui offrit alors ses conseils, et les progrès de l'élève répondirent aux soins de cet habile danseur. Elle réunit bientot la noblesse et le feu de l'exécution aux graces, à la légèreté, à la gaieté ravissante qu'elle tenait de la nature. Sa conformation était la plus favorable à l'exercice de

son talent; ses pieds, ses jambes, sa taille, ses bras, ses mains, étaient de la forme la plus parfaite; sa figure expressive n'avait rien de remarquable à l'égard de la beauté. Fort gaie à la scène et mélancolique à la ville, on la citait pour son esprit; sa danse était d'une légèreté prodigieuse, avantage très rare à cette époque. Des manières différentes de ses maîtres et de ses rivales, elle s'en fit une qui lui était propre. Tout en éclipsant Mlle Prévost, elle sut lui prendre ce qu'elle avait de piquant dans les passe-pieds et les pas gracieux. Elle exécutait avec une extrême facilité la royale et l'entrechat coupé sans frottements, temps fort agréables que la mode fit abandonner ensuite, on ne sait trop pourquoi. C'est Mlle de Camargo qui la première battit des entrechats, en 1730, à quatre seulement. Elle s'était munie d'un caleçon, c'est la première virtuose de l'Opéra qui se soit montrée prévoyante sur ce point. Peu de temps après cette innovation, que ses camarades tournaient en ridicule, Mariette, une de ces railleuses eut ses vêtements accrochés par un chassis qui, surgissant à l'improviste, la fit poser pour *l'ensemble* devant le public : l'exhibition fut complète et le modèle obtint un succès merveilleux, inespéré. 1727.

Une ordonnance de police enjoignit alors à toute actrice ou danseuse de ne figurer sur aucuns théâtres sans caleçon. *Ou danseuse* me semble assez bien trouvé. Le maillot vint ensuite remplacer le disgracieux caleçon. Le maillot primitif, si cher aux habitués de l'orchestre, est maintenant dégradé par une espèce de voile, qu'une bride incommode empêche de flotter au gré des vents et des jetés-battus.

La réunion de trois talents tels que Dupré, Mlles Sallé, de Camargo, les progrès que la danse fit par le secours de ces virtuoses, marquent la seconde époque de cet art chez les Français. Une figure noble, une belle taille, une grace parfaite, une danse expressive et voluptueuse, tels étaient les avantages de Mlle Sallé. Sa danse était naïve, gracieuse, sans gambades ni sauts, elle n'a jamais fait un entrechat, une pirouette.

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
Mais que Sallé, grand dieux! est ravissante!

Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux!
Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle :
Les Nymphes sautent comme vous,
Et les Graces dansent comme elle.

Quoi qu'en dise Voltaire, Mlle de Camargo dansait admirablement et ne sautait pas; un poète résiste difficilement à l'attrait d'un bon mot, d'une antithèse qu'il s'empresse d'ajuster en rimes, sans trop se soucier de la justesse de ses conclusions.

Mlle Sallé parut pour la première fois en public dans *la Princesse de Carisme*, parade que l'on représentait à la foire Saint-Laurent, en 1718. Le Vaudeville fournissait alors des virtuoses à l'Académie.

De Camargo, de Sallé, de Roland,
Maint connaisseur exalte le talent.
Sallé, dit l'un, l'emporte par la grace;
Roland, dit l'autre, excelle en enjoûment;
Et chacun voit avec étonnement
Les pas hardis, la noble et vive audace
De Camargo.

Entre les trois la victoire balance;
Mais si j'étais le berger fabuleux,
Je ne sais quoi de grand, de merveilleux,
Me forcerait à couronner la danse
De Camargo.

Les danseurs ne figuraient que dans les opéras; le ballet-pantomime n'était pas encore mis en scène; le ballet du temps de Lulli avait pris des formes nouvelles; *l'Europe galante* et beaucoup d'ouvrages taillés sur ce modèle, étaient des opéras-ballets. Je dois vous dire un mot des rimeurs, des paroliers qui travaillèrent pour l'Académie royale de Musique, et se mirent sur les rangs après la retraite de Quinault. On peut trouver dans leurs nombreux livrets quelques scènes bien conduites et passablement écrites; mais ils ne se sont pas montrés plus habiles que leur prédécesseur au regard du drame et de la coupe lyrique; c'est toujours la même manière de procéder, des stances inégales, des vers tortus et boiteux, un fatras insipide

et rebutant. Un état nominatif doit suffire; leur entière nullité les range tous sur la même ligne.

Perrin, Gilbert, Quinault, Thomas Corneille, Campistron, du Boullay, Fontenelle, Beaugé, La Fontaine, de Banzy, Mme de Sainctonge, Duché, Pic, J. B. Rousseau, Saint-Jean, Boyer, La Motte-Houdart, Regnard, Danchet, Lagrange-Chancel, Guichard, Roy, La Serre, Joly, Menesson, La Roque, Fuzelier, Pellegrin, Saint-Foix, Saint-Lambert, Saint-Marc, La Marre.

Voltaire a pris soin d'illustrer Danchet; en plaçant le nom de ce parolier dans une épigramme, il l'a sauvé des outrages du temps.

Dépêchez-vous, monsieur Titon,
Enrichissez votre Hélicon.
Placez-y sur un piédestal,
Saint-Didier, Danchet et Nadal;
Qu'on voie armé du même archet
Nadal, Saint-Didier et Danchet;
Et, couverts du même laurier,
Danchet, Nadal et Saint-Didier.

On a vu par les détails donnés sur la mise en scène de l'*Orfeo,* en 1647, que l'art du décorateur était déjà cultivé d'une manière infiniment remarquable. Les dessins, les gravures des décorations d'*Armide* et de beaucoup d'autres opéras, attestent que cet art fit de grands progrès du temps de Louis XIV. Les costumes adoptés alors offraient un mélange des habits de l'époque et d'une imitation grossière de ceux de l'antiquité. Armide, ses confidentes, ses nymphes, paraissaient en robe trainante de soie à grands ramages, la taille longue et busquée, les manches serrées jusqu'au coude, et de grandes engageantes de dentelle flottaient autour de leurs bras. Une espèce de cimier, fait en pain de sucre, s'élevait au-dessus de leur tête et retenait un voile qui pendait jusqu'à terre. Les héros portaient un casque chargé de plumes, avec la perruque bouclée. On inventa pour les danseurs des costumes de fantaisie, taillés sans gout, massifs et lourds, malgré leur forme écourtée, et sur lesquels on se régla dans la suite, attendu que ce modèle de convention était adopté.

Mais pour avoir une idée de l'accoutrement burlesque des acteurs de l'Académie en 1730, il faut nécessairement avoir recours aux gravures qui nous les ont transmis. Toute description paraitrait exagérée ; en effet, pourrait-on imaginer que des guerriers grecs, romains, dalmates, syriens, aient paru sur la scène avec des tuniques, des cuirasses, des cothurnes chargés de rubans, des casques à grands plumets, reposant sur une perruque poudrée à blanc, laissant tomber quatre queues à la conseillère, de trois pieds et demi de long, crépées et pommadées, qui devaient s'agiter d'une manière bien comique lorsque le héros gesticulait un peu vivement, qui devaient jeter un nuage de poudre comme le toupet de Campanone, et déposer sur la cuirasse et ses ornements une bonne part de l'amidon, *candidior nive*, dont on les avait chargées ? Lorsque l'acteur rentrait dans la coulisse, les perruquiers se hataient de le repoudrer, tandis que d'autres serviteurs brossaient son armure et son harnais blanchis. Deux de ces queues, ramenées en avant, pendaient sur la cuirasse, entre les bras et la poitrine, et descendaient presque jusqu'aux genoux. Un ridicule aussi monstrueux aurait dû sauter aux yeux, faire pouffer de rire au milieu des scènes les plus pathétiques ; non, ce n'est que cinquante ans plus tard que l'on s'est aperçu qu'il était possible de faire mieux en suivant l'exemple donné par Mlle Sallé.

Depuis trente ans, la musique française était en butte aux railleries des dilettantes qui préféraient les œuvres italiennes. On se battait à coups de pamphlets, de comédies satiriques. Afin de joindre l'exemple au précepte, la marquise de Prie et le financier Crozat fondèrent le Concert des Amateurs (de musique italienne), sous le patronage de Philippe d'Orléans, régent. Le Concert des Mélophilètes lui fut opposé, c'était un asile ouvert à la musique française dont on s'efforçait de hater le perfectionnement.

Philidor obtint le privilège de donner des concerts aux Tuileries pendant la quinzaine de Pâques et les fêtes dont la célébration interdisait les plaisirs du spectacle. L'Opéra comptait alors vingt-quatre jours de cloture par année. La musique sa-

crée et les symphonies devaient seules figurer sur le programme de ces concerts qui furent nommés *spirituels*. Le premier eut lieu le 18 mars 1725. Le Concert spirituel dépendait de l'Opéra; Philidor lui payait six mille livres par an. L'Académie royale de Musique tenait sous son joug les autres théâtres, et poursuivait rigoureusement devant les tribunaux toute infraction aux règlements qu'elle leur avait fait imposer. Plus d'une fois la Comédie-Française et la Comédie-Italienne ont été condamnées à des amendes de dix, de vingt, de trente mille livres, pour avoir mis plus de six violons dans leur orchestre, six violons, c'est-à-dire six instruments de la famille du violon, ou bien pour avoir produit sur leur scène un nombre de chanteurs et de danseurs supérieur à celui que fixait le règlement.

Un âne parut sur la scène de la Comédie-Italienne, et se mit à braire. — Taisez-vous, insolent! lui dit Arlequin, la musique nous est défendue. »

Pyrame et Thisbé, de la Serre, avait réussi grâce à la musique de Rebel et Francœur. Mlle Eremans, qui représentait Thisbé, savait donner à la musique toute l'énergie et la douceur d'expression qu'elle demandait; mais son articulation défectueuse ne faisait point entendre les paroles. La Serre s'en plaignit et réclama le talent de Mlle Le Maure qui lui avait été refusé; Mlle Le Maure, dont la belle voix rendait également les sons et les mots. — Vous n'y pensez pas, lui dit Francine, le directeur, ce serait le plus mauvais service que je pourrais vous rendre. »

Laissez-vous charmer
Du plaisir d'aimer.

Tel est le début d'un duo chanté par des Égyptiens à la fin premier acte de *Pyrame et Thisbé*. Ce morceau, d'un rhythme régulier et d'une mélodie agréable, devint populaire. (Planches, 65.) Mlle de Camargo dansait sur l'ensemble de ce duo; une aussi précieuse association vint encore en augmenter le succès. On voulut le chanter dans les salons; bien plus, on le dansa. La contredanse, importée en France vers 1676 par un maître à danser de Londres, plaisait infiniment. Le duo favori de l'opéra nouveau

devint une contredanse qui reçut le nom de Mlle de Camargo. C'est le premier air d'opéra que l'on ait mis en contredanse. *La Camargo*, dansée pendant huitante ans, prêtant sa mélodie sautillante aux couplets malins du vaudeville et de la satire, est venue jusqu'à nous. Que de chansons ont été moulées sur cet air! On en citerait mille, je n'en rapporterai qu'une. Elle est de Favart, et critique les opéras de ce temps, je lui dois la préférence à cause de son caractère historique.

Quiconque voudra
Faire un opéra,
Ne choisisse à présent
Qu'un titre imposant.
Les auteurs adroits
Placeront avec choix
Tous les lieux communs froids
Qu'on a dit cent fois.
Qu'on s'escrime
Sur la rime :
Tous les opéras nouveaux
Se batissent,
S'établissent
Avec trente mots
Mis à tous propos.
Quiconque voudra
Faire un opéra,
Emprunte à Pluton
Son peuple démon;
Qu'il tire des cieux
Un couple de dieux;
Qu'il y joigne un héros
Tendre jusqu'aux os.
Lardez votre sujet
D'un éternel ballet;
Amenez au milieu d'une fête
La tempête,
Une bête
Que quelqu'un tûra
Dès qu'il la verra.

Quiconque voudra
Faire un opéra
Fuira de la raison
Le triste poison.
Il fera chanter,
Concerter et sauter;
Et puis le reste ira
Tout comme il pourra.

La Camargo est le premier air d'opéra que l'on ait mis en contredanse. Ce genre de métamorphose s'est accru de telle sorte que maintenant les deux tiers d'une partition dramatique sont arrangés en valses, polkas ou quadrilles. *La Camargo* est aussi la première contredanse à laquelle on ait adapté ces longs couplets en récits, en détails de critique ou de description, que nos paroliers du vaudeville ont nommés *couplets de facture.*

Disons un mot d'une jolie danseuse que son talent n'aurait pas sauvée de l'oubli. Florence plut au régent, et de cette liaison de coulisses naquit un archevêque, un successeur de Fénelon. L'abbé de Saint-Albin, ce fils du régent, que l'on avait baptisé sous le nom de *Cauche*, valet-de-chambre de ce prince, devint pasteur du diocèse de Cambrai lorsque l'infame Dubois mourut.

Louise-Adélaïde d'Orléans, fille du régent et sœur cadette de la duchesse de Berri, prit le voile dans l'abbaye de Chelles, dont elle devint abbesse quelque temps après. Un acteur de l'Opéra fut la cause de ce changement d'état. Adélaïde avait pour maître de chant Cochereau, l'un des meilleurs ténors de l'Académie, homme d'esprit et d'une figure charmante. Un jour qu'il disait une scène très passionnée, la jeune princesse étant dans une loge avec la duchesse d'Orléans sa mère, s'écrie : *Ah! mon cher Cochereau!* La mère trouve l'exclamation de sa fille beaucoup trop expressive, et sur-le-champ la destine au cloître. Bien raisonné! conclusion admirable! la princesse montre d'heureuses dispositions pour la galanterie, on l'enferme dans un couvent! Sultan Mahmoud se montra tout aussi conséquent; voulant récompenser le meilleur musicien de sa bande, il le nomma capitaine de cavalerie.

Au défaut du titre de reine, la duchesse de Berri, cherchant à s'en attribuer les honneurs et même à les outrepasser, traversa Paris, depuis le Luxembourg, son palais, jusqu'aux Tuileries, entourée de ses gardes, avec trompettes et timbales sonnantes. Le maréchal de Villeroi dut représenter au régent que cet honneur n'appartenait qu'au roi, dans le lieu de sa résidence; or, il habitait les Tuileries depuis le 30 décembre 1715. La duchesse de Berri fut donc obligée de s'en tenir à ce premier essai de trompettes et de timbales. Elle voulut s'en dédommager par une seconde entreprise qui ne lui réussit pas mieux. Elle parut sous un dais à l'opéra, et le lendemain à la comédie, quatre de ses gardes sur le théâtre et les autres dans le parterre. Le cri fut général, et, de dépit, elle se renferma depuis dans une petite loge incognito. Comme on jouait la comédie trois fois par semaine sur le théâtre de l'Opéra, la loge servait aux deux spectacles.

A cette époque, tous les genres de luxe ne dépendaient pas uniquement de l'opulence. Il y en avait dont l'état des personnes décidait. S'il existait des distinctions personnelles quant au luxe, on en remarquait encore dans la manière de paraître en public. Par exemple, on ne voyait dans les premières loges de la Comédie et de l'Opéra que des personnes de qualité, et dans les balcons que des seigneurs étrangers ou français.

L'origine des petites loges est très singulière, je dois vous la faire connaître. Les seuls fils ou filles de France avaient le droit de faire mettre un tapis au devant de leurs loges, c'est-à-dire quand le roi n'y était pas, car alors la famille était à sa suite. S. A. R. duchesse d'Orléans, femme du régent, n'étant que petite-fille de France, n'avait pas le droit du tapis : c'est pourquoi son altesse allait dans la loge de Madame, veuve de Monsieur, frère de Louis XIV, et fils de France. Mais Madame n'allant pas au spectacle tous les jours où la duchesse d'Orléans voulait y aller, celle-ci prit le parti de louer une petite loge où, gardant une espèce d'incognito, l'étiquette du tapis était évitée. Les princesses du sang suivirent cet exemple. Aujourd'hui chacun a pour son argent tout ce qui lui plaît.

Le duc d'Orléans, régent du royaume, fit représenter dans son palais l'opéra de *Panthée*, dont il avait composé la musique, les paroles étaient du marquis de La Fare, capitaine de ses gardes. Campra dit au prince : — La musique est très bien, mais la pièce est misérable. » Le régent appelle ensuite La Fare. — Parle en particulier à Campra, lui dit-il, sois sûr qu'il trouvera les vers excellents et la musique très mauvaise. Nous devons en conclure que le tout ne vaut pas le diable. »

Ce prince venait de terminer un motet à cinq voix qu'il destinait à l'empereur Léopold. Avant de l'envoyer, il confie cet ouvrage à Bernier pour le revoir. Bernier le remet à son tour à l'abbé de La Croix, que le duc surprit se livrant à l'examen de la partition, tandis que Bernier banquetait avec ses amis, dans une salle voisine. Dix louis offerts à La Croix, un soufflet vigoureusement appliqué sur la joue de Bernier, telles furent les récompenses que le prince distribua pendant sa visite aussi brève qu'elle était imprévue.

— M. le duc d'Orléans, qui est fort profond dans les sciences, fort curieux, aimant beaucoup la musique, surtout l'italienne, travaille à retrouver l'ancienne musique des Grecs, et à faire faire un instrument qui approche de la lyre dont ils se servaient. DANGEAU, *Mémoires*, 19 aout 1703.

— On a quitté le dessein qu'on avait de faire venir à Paris un Opéra italien. L'on a cru que cette musique-là, quoique fort belle, ne réussirait pas ici. Le prince de Carignan avait engagé les plus belles voix d'Italie à venir. *Idem, idem*, 5 février 1720.

Ce projet fut remis en lumière trois ans après.

L'illustre compositeur Hændel gouvernait alors le théâtre lyrique de Londres; secondé par les meilleurs chanteurs de l'Italie, il y faisait des merveilles, et le renom de cette troupe de virtuoses avait passé les mers. Le duc d'Orléans, régent, voulut posséder à Paris cette brillante compagnie, et donna l'ordre à Francine, directeur de l'Opéra, d'accueillir les propositions qui lui étaient faites par Crozat, l'un des intéressés à l'entreprise de Londres. Ces deux directeurs signèrent, le 19 mars 1723, dans le cabinet de M. de Maurepas, en présence de ce ministre, un

traité par lequel Buononcini, chef d'orchestre, Francesca Cuzzoni, Margarita Durastanti, Francesco Bernardi, surnommé *Senesino*, Gaetano Bernesta et Giuseppe Boschi devaient se rendre à Paris pour y donner, en juillet, douze représentations d'un ou deux opéras italiens à leur choix. Francine s'obligeait à leur payer 35,000 livres, à fournir des habits neufs aux premiers sujets. Ce traité n'eut pas d'exécution; il est à présumer que Francine fit naître des obstacles, et fut bien aise de se soustraire à l'ordre du régent. Ce prince ne mourut que le 2 décembre suivant, et cet évènement n'a pas été la cause de la rupture du traité.

Nous verrons, en 1752, une autre compagnie italienne s'établir à Paris, et s'en éloigner chassée par la cabale, malgré le succès de ses représentations. Mais cette compagnie jouait l'*opera buffa* et ne pouvait lutter d'une manière égale avec notre Académie, dont les sectateurs traitaient les chanteurs italiens de farceurs et de baladins. Tandis que Senesino, la Cuzzoni, produisant les formes élégantes et nobles de l'*opera seria* sur un théâtre où l'on braillait à dire d'experts, opposant la tragédie lyrique à la tragédie lyrique, auraient eu bien plus de chances de succès. La barbarie de nos anciens a fait ses preuves pendant un siècle; il est probable que Senesino lui-même ne l'eût pas désarmée, et que Buononcini, sur les terres de France, eût été vaincu, terrassé par Destouches et Colin de Blamont.

Des chanteurs italiens, dirigés par Lucio Papirio, donnaient des représentations à Bruxelles. Sur l'invitation du prince de Carignan, ils arrivèrent à Paris, et débutèrent à l'Opéra, le 7 juin 1729, par *Serpilla e Bajocco, ovvero il Marito giocatore e la Moglie bacchetona.* Le 17, ils représentèrent *Don Micco e Lesbina*, intermèdes en trois actes, à deux acteurs principaux. Cette nouveauté, favorablement accueillie, n'eut aucun résultat pour le progrès de l'art. Chacun de ces opéras bouffons parut quatre fois de suite. Ristorini (Antonio-Maria), M[lle] Ungarelli (Rosa), du théâtre de Darmstadt, figuraient en première ligne dans l'une et l'autre pièce, dont les entr'actes et le dénouement étaient ornés de danses exécutées par Laval, Malter, Dumou-

lin, Mlles Sallé, de Camargo, Mariette. On joignit à *Serpilla* des chœurs italiens tirés des opéras de Campra, de Batistin (Struck); Dumas et Mlle Rose, acteurs français, y chantaient les solos. Des sonates, des concertos mêlés à ces divertissements firent briller Guignon, fameux violoniste de ce temps, et le dernier qui se soit paré du vain titre de *roi des violons*. — L'exécution vive et précise des Italiens fut généralement admirée, » dit *le Mercure de France*, (juin 1729.)

Traduits et parodiés en vaudevilles par Dominique et Romagnesi, ces deux opéras eurent un succès de vogue à la Comédie-Italienne. Théveneau, Mlle Silvia y faisaient assaut d'esprit et de gaieté.

Après avoir donné *Pirithoüs* et *les Amours des Dieux*, Mouret fait applaudir *le Triomphe des Sens*, opéra-ballet où l'on remarque des mélodies suaves et d'un tour gracieux. 5 juin 1732. (Planches, 44.)

— Nous voulons et nous plaît, que tous gentilhommes et damoiselles puissent chanter auxdites pièces et représentations de notre Académie royale, sans que pour ce, ils soient censés déroger au dit titre de noblesse, ni à leurs priviléges, droits et immunités. »

Cette mémorable prérogative fut accordée par les lettres-patentes données par Louis XIV à l'abbé Perrin, le 28 juin 1669, au chateau de Saint-Germain. Elle garantissait les acteurs de l'Opéra des foudres de l'Église, car plusieurs gentilshommes avaient le droit de communier l'épée à la main et devaient conserver ce privilège aux termes de l'acte sus-nommé. Les demoiselles de Castilly, de Saint-Christophe, de Camargo, les sieurs Borel de Miracle, de Chassé, seigneur du Ponceau, étaient nobles et figurèrent à l'Opéra sans déroger. Et pourtant le public, toujours en opposition avec la volonté suprême des rois, se plaisait à dénigrer ces académiciens que Louis XIV entourait d'honneurs. Pendant tout le XVIIIe siècle, on a dit, pour désigner les femmes qui exerçaient leurs talents dramatiques sur nos trois grands théâtres : *les dames de la Comédie-Française, les demoiselles de la Comédie-Italienne, les filles de l'Opéra*.

DEUXIÈME ÉPOQUE.

IV

RAMEAU.

De 1730 à 1745.

Rameau, *Hippolyte et Aricie*. — Chanson de Panard. — Rebel et Francœur, *Scanderbeg*. — Pamphlets curieux. — Triomphes du maréchal de Saxe. — Mme de Pompadour, Voltaire et Louis XV. — *Le Temple de la Gloire*, Voltaire parolier. — La corbeille de fruits. — La Poupelinière, son théâtre à Passy. — Mlle Sallé compose, exécute *Pygmalion*, *Ariane*, ballets-pantomimes, et réforme entièrement les costumes de théâtre. — Parole d'honneur d'une ballerine. — La vertu récompensée. — La nouvelle Danaé. — Exil de Mlle Pélissier. — Caprices de Mlle Le Maure. — Mission diplomatique. — Mlle Petitpas cantatrice légère. — Moitiés de cantatrice tenant des moitiés d'emploi. — Éloquence persuasive d'un ecclésiastique. — Mlle de Fel.

Thévenard et Mlle Prévost, les deux coryphées du chant et de la danse, les deux virtuoses favoris du public, avaient quitté le théâtre en 1730. L'Opéra n'avait point encore réparé cette perte; le public, fatigué par les ouvrages de Lulli que l'on redisait depuis soixante ans, abandonnait trop sensiblement notre première scène lyrique, où les partitions de Destouches, de Montéclair et des autres imitateurs du maître italien ne le ramenaient qu'à des intervalles trop éloignés. Le succès des pièces nouvelles n'avait ni assez d'éclat ni assez de durée pour payer

les frais de mise en scène; les amateurs désertaient le théâtre, après avoir donné quelques applaudissements à des ouvrages calqués sur tout ce qu'ils avaient entendu, et qui ne leur inspiraient qu'un intérêt de curiosité. Scaramouche fredonnait alors, dans le deuxième acte des *Promenades de Paris :*

Chantez, chantez petits oiseaux,
Près de vous l'Opéra, l'Opéra doit se taire.
Vous faites tous les jours des chants, des airs nouveaux,
Et l'Opéra n'en saurait faire.

Servandoni, l'un des architectes de l'église de Saint-Sulpice, Servandoni, qui a donné son nom à l'une des rues voisines de ce temple chrétien, vint au secours des directeurs de l'Opéra, leur offrit ses talents pour réformer entièrement leur système de décoration, afin de prêter aux anciennes pièces un lustre qu'elles n'avaient jamais eu, afin de soutenir les productions nouvelles par l'attrait du spectacle. Il fallait éblouir les yeux, enchanter les regards, étonner, par le jeu de machines perfectionnées et d'un résultat plus hardi, les spectateurs que les vers et la musique de l'époque ne charmaient point; les prestiges du décor devaient rendre l'oreille moins exigeante.

Les directeurs de l'Académie accueillirent avec empressement les propositions de l'architecte italien, qui se mit à l'œuvre, et dota la *Proserpine* de Lulli de plusieurs décorations magnifiques, parmi lesquelles on distingua celle des Champs-Élysées. Le palais de Ninus, la chute du Nil avec des cascades mises en mouvement par un ingénieux mécanisme, ornèrent *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur, en 1726. Dans le péristyle de ce palais, aux plus belles proportions, à la perspective la plus savante, le peintre avait ajouté l'innovation la plus heureuse. Après avoir employé presque toute la hauteur du théâtre pour l'élévation de son premier ordre d'architecture, il avait laissé voir au spectateur la naissance d'un second ordre qui semblait se perdre dans le cintre, et que l'imagination achevait : ce qui prêtait à ce péristyle une élévation fictive, double de l'espace donné. La galerie de *Pyrrhus* fut admirée

comme un chef-d'œuvre architectonique, et dans *Alcyone* on voyait la mer, agitée par une horrible tempête, engloutir deux vaisseaux qui longtemps avaient lutté contre la fureur des éléments. Une décoration plus riche, plus brillante que toutes les autres, devait avoir la palme, et le public fut ébahi lorsque le palais du Soleil vint s'offrir à ses yeux, dans le *Phaéton* de Lulli. Sept mille pierreries de toutes les couleurs, incrustées dans les colonnes de cet édifice, jetaient un éclat merveilleux.

Ces effets nouveaux produisirent le résultat prévu, le public revint en foule admirer les tableaux que l'on montrait à l'Opéra; mais son ardeur se ralentit encore : les recettes baissaient, les directeurs se voyaient entraînés à leur ruine. L'organiste Cambert avait fondé notre théâtre lyrique, un autre organiste devait le sauver dans ce péril imminent, dans cet état de langueur ou de crise dont le dénouement n'offrait aucune chance heureuse. La musique française de ce temps n'était qu'une lourde psalmodie, une sorte de plain-chant, il est tout naturel que les organistes l'aient prise sous leur protection.

Jean-Philippe Rameau, né le 25 septembre 1683 à Dijon, avait appris la musique dès son enfance de Jean Rameau, son père, organiste. Un invincible attrait l'attacha fortement à l'étude d'un art qu'il aimait avec passion. Lulli n'existait plus : des sonates, des trios apportés d'Italie faisaient connaître à la France un nouveau genre de musique, dont la mélodie, les accompagnements, les formes, l'allure plus leste et plus brillante, mis en opposition avec les productions de Lulli, de ses imitateurs, commençaient à refroidir l'admiration que l'on avait pour le genre national. La musique italienne comptait un grand nombre d'enthousiastes parmi les Français au commencement du XVIIIe siècle. En 1702, l'abbé Raguenet publia son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Cet opuscule fit grand bruit dans le monde musical, les partisans de la musique italienne l'accueillirent avec transport. Raguenet s'y montrait apologiste zélé des productions de l'Italie, et battait en ruine la psalmodie française. La Viéville de Freneuse s'empressa de défendre la musique

nationale, que l'on attaquait pour la première fois et d'une manière si scandaleuse, il fit imprimer un volume intitulé : *Comparaison de la musique française et de la musique italienne*, panégyrique de Lulli, ouvrage mieux fait que celui de son adversaire. Freneuse donne de mauvaises raisons pour défendre une mauvaise cause; il parle en homme prévenu, résolu de périr sur la brèche en combattant pour l'honneur français, plutot que de faire la moindre concession aux opéras italiens. Raguenet répondit, Freneuse répliqua, une troisième riposte prolongea la dispute, qui eut beaucoup de retentissement au foyer de l'Opéra comme dans les salons du bel air. Rameau, déjà fort instruit dans son art, rêvant aux moyens de marcher vers le progrès, trouva les esprits partagés sur le genre qui méritait la préférence.

Rameau voulut connaître la vérité; les partitions italiennes que l'on possédait en France ne pouvaient pas lui montrer l'art italien dans toute sa puissance; le style d'exécution était si différent dans l'un et l'autre pays, qu'il se décida bravement à passer les Alpes. Rameau trouva l'opéra italien complet au théâtre de Milan, mais les préventions nationales contre lesquelles il semblait vouloir se prémunir en quittant sa patrie, le suivaient au-delà des monts. Il écouta les productions des maîtres italiens sans les gouter, fut insensible aux beautés d'invention et d'exécution, ne comprit pas cette musique ou s'obstina dans le parti pris de ne pas la comprendre, se hata de rentrer en France, pour se joindre aux vrais Français qui pronaient Lulli et ne craignaient pas d'affirmer que nous possédions la vraie musique, la seule qui eût le pouvoir de charmer et d'exprimer les sentiments dramatiques.

Rameau s'était fait une brillante réputation comme théoricien, mais on se méfiait encore de son talent pour la scène lyrique; c'est là pourtant qu'il voulait faire ses preuves. Il avait quarante-quatre ans, et les portes de l'Académie étaient encore fermées pour lui. Il allait solliciter chez les paroliers de l'époque, demandant un livret d'opéra; le théoricien fameux n'obtenait que des refus. Aucun rimeur ne voulait tenter l'aven-

ture, et, comme aujourd'hui, l'on exigeait que le musicien qui desirait se faire connaître, se fût déjà signalé par un ouvrage d'éclat. Il fallait pourtant commencer, et Rameau ne pouvait parvenir à faire ce premier pas. Il avait entendu le *Jephté* de Montéclair. C'est l'opéra de *Jephté* qui venait de lui inspirer le desir de composer pour la scène lyrique; l'abbé Pellegrin était l'auteur du livret de *Jephté*, Rameau courut chez l'abbé,

Qui dévot le matin et le soir idolâtre
Déjeunait de l'autel et soupait du théâtre,

Pellegrin mangeait à deux râteliers, et pourtant il faisait maigre chère. Rameau déploya toute son éloquence pour endoctriner l'abbé fabricant de livrets; sa logique serrée n'amenant aucun résultat satisfaisant, il eut recours enfin à l'argument qu'il gardait pour assurer son triomphe. Le musicien présente à son parolier un billet de cinq cents livres; c'était une ancre de salut qui devait préserver Pellegrin du naufrage qu'il redoutait, et laissait le débutant exposé à toutes les infortunes, suite inévitable de son peu d'expérience. Rameau signe le contrat aléatoire portant obligation de cinq cents livres tournois, le remet à Pellegrin, qui se hâte de lui confectionner un livret d'opéra calqué sur la *Phèdre* de Racine, ayant pour titre *Hippolyte et Aricie*.

Le musicien reçut avec transport l'œuvre de son associé; le premier acte fut bientôt écrit, copié, mis sur les pupitres, et l'on en fit l'essai chez La Poupelinière, fermier général, qui affectionnait beaucoup Rameau. L'abbé Pellegrin assistait à cette répétition : frappé de la beauté de la musique, il ne se contente pas de témoigner son admiration en l'applaudissant avec l'auditoire brillant que l'on avait assemblé pour l'entendre, il court à l'auteur, l'embrasse, et déchire le billet en s'écriant qu'un pareil musicien n'a pas besoin de caution.

Hippolyte et Aricie parut sur la scène le 1er octobre 1733. Une violente opposition s'éleva contre le nouvel œuvre, dont le succès devint plus grand pour avoir été d'abord contesté. Le prince de Conti demandant à Campra ce qu'il pensait d'*Hippolyte et

Aricie, ce musicien lui répondit : — Il y a dans cette partition de quoi faire dix opéras : cet homme nous éclipsera tous. »

Le nombre des admirateurs de Rameau s'accrut au point de former un parti redoutable pour les sectateurs de Lulli. Les lullistes et les ramistes se divisèrent en deux camps, et, pour la première fois, la guerre porta ses ravages dans notre Académie. On remit en scène plusieurs opéras de Lulli ; Chassé, Tribou, Mlle de Fel, nouvelle cantatrice que la ville de Bordeaux venait de céder à la capitale, prêtèrent l'appui de leur talent à ces anciens ouvrages, et Rameau soutint seul la rivalité de Lulli et des musiciens qui travaillaient dans le style de ce maître. Campra donne, en 1735, *Achille et Déidamie ;* Mouret, *les Grâces ;* Rameau se signale par *les Indes galantes*, où l'on applaudit l'air de l'entrée des sauvages. Cet air, plein de vigueur et d'un beau caractère, fit fureur dans sa nouveauté. Les organistes, les clavecinistes le savaient par cœur ; ce morceau favori a figuré pendant huitante-deux ans aux concerts donnés dans le jardin des Tuileries le jour de la fête du roi. Cette seconde victoire augmenta le crédit de Rameau, qui devint maître absolu de la scène lyrique, en 1737, après le succès prodigieux de *Castor et Pollux*, son chef-d'œuvre. Dans cet ouvrage, il se montra supérieur à lui-même, et les belles choses qu'il renferme seraient encore goutées de nos jours. Gluck admirait le chœur *Que tout gémisse*. L'air *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, est d'une mélodie solennelle et mélancolique ; le menuet *Dans ce doux asile* est d'une allure pleine de franchise, il n'a pas plus vieilli que certains menuets de Gluck, tels que celui d'*Armide, On s'étonnerait moins*. (Planches, 72 à 79.)

Saint-Évremond, dans sa *Lettre à lord Buckingham*, Dufresny, dans ses *Amusements sérieux et comiques*, avaient déjà fait la critique du drame chanté. Panard en donna la caricature d'une manière très spirituelle par des couplets qui terminaient une pièce en vaudevilles, ayant pour titre : *le Départ de l'Opéra-Comique*, représentée en 1733. Afin de rendre sa chanson plus mordante encore, il la fit chanter sur l'air du menuet d'*Hésione* (60).

J'ai vu des guerriers en alarmes,
Les bras croisés et le corps droit,
Crier plus de cent fois : Aux armes !
Et ne point sortir de l'endroit.

J'ai vu Mars descendre en cadence ;
J'ai vu des vols prompts et subtils ;
J'ai vu la Justice en balance
Et qui ne tenait qu'à deux fils.

J'ai vu le Soleil et la Lune
Qui faisaient des discours en l'air ;
J'ai vu le terrible Neptune
Sortir tout frisé de la mer.

J'ai vu l'aimable Cythérée,
Au doux regard, au teint fleuri,
Dans une machine, entourée
D'Amours natifs de Chambéri.

J'ai vu le maître du tonnerre,
Attentif au coup du sifflet,
Pour lancer ses feux sur la terre
Attendre l'ordre d'un valet.

J'ai vu, du ténébreux empire,
Accourir avec un pétard,
Cinquante lutins pour détruire
Un palais de papier brouillard.

J'ai vu des dragons fort traitables
Montrer les dents sans offenser ;
J'ai vu des poignards admirables
Tuer les gens sans les blesser.

J'ai vu l'amant d'une bergère,
Lorsqu'elle dormait dans un bois,
Prescrire aux oiseaux de se taire,
Et lui chanter à pleine voix.

J'ai vu la Vertu dans un temple,
Avec deux couches de carmin,
En son vertugadin très ample
Moraliser le genre humain.

J'ai vu, ce qu'on ne pourra croire,
Deux Tritons, animaux marins,
Pour danser, troquer leur nageoire
Contre une paire d'escarpins.

J'ai vu Mercure, en ses quatre ailes
Trouvant trop peu de sûreté,
Prendre encor de bonnes ficelles
Pour voiturer sa déité.

J'ai vu souvent une Furie
Qui s'humanisait volontiers;
J'ai vu des faiseurs de magie
Qui n'étaient pas de grands sorciers.

J'ai vu des ombres très palpables
Se trémousser au bord du Styx;
J'ai vu l'enfer et tous les diables
A quinze pieds du paradis.

J'ai vu Diane en exercice
Courir le cerf avec ardeur;
J'ai vu, derrière la coulisse,
Le gibier courir le chasseur.

J'ai vu trotter d'un air ingambe
De grands démons à cheveux bruns;
J'ai vu des morts friser la jambe
Comme s'ils n'étaient pas défunts.

Dans les chaconnes et gavottes
J'ai vu des Fleuves sautillants:
J'ai vu danser deux Matelottes,
Trois Jeux, six Plaisirs et deux Vents.

Dans le char de monsieur son père,
J'ai vu Phaéton, tout tremblant,
Mettre en cendres la terre entière,
Avec des rayons de fer-blanc.

J'ai vu Roland, dans sa colère,
Employer l'effort de son bras
Pour pouvoir arracher de terre
Des arbres qui n'y tenaient pas.

J'ai vu des gens à l'agonie,
Qu'au lieu de mettre entre deux draps,
Pour trépasser en compagnie,
L'on amenait sous les deux bras.

J'ai vu, par un destin bizarre,
Les héros de ce pays-là
Se désespérer en bécarre,
Et rendre l'ame en *A mi la*.

La douce et tendre Iphigénie que les Grecs faisaient représenter par un grenadier lorsqu'ils n'avaient pas un tambour-major sous la main; cette aimable princesse armée d'une têtière à gueule de bronze qui portait sa voix de basse ou de baryton jusqu'aux dernières places d'un amphithéâtre, et cachait sa barbe de sapeur; cette Iphigénie d'Euripide qui faisait verser tant de larmes *à la Grèce assemblée*, s'exprimait-elle plus naturellement que l'Iphigénie de Gluck, et tous nos héros d'opéra? Je le demande à ces mêmes critiques.

Christophe Ballard, seul imprimeur et noteur de la musique du roi, demande à sa majesté qu'il soit fait expresses inhibitions et défenses aux auteurs de faire graver, imprimer et vendre leur musique. Néant à la requête adressée en 1738.

De tous les cœurs et du sien la maitresse,
Elle alluma des feux qui lui sont inconnus;
De Diane c'est la prêtresse,
Dansant sous les traits de Vénus.

Cette ingénieuse antithèse de quatre rimes ornée, pourrait faire croire que Mlle Sallé conserva toute sa vie cette paisible indifférence qui doit épargner tant de peines et de regrets aux danseuses de l'Opéra. Il paraît, hélas! que cette rigueur n'était qu'une feinte, une retraite simulée, une embuscade pour surprendre avec plus d'avantages l'ennemi et conquérir un butin plus considérable. Des vertus de cette espèce ont, dans tous les temps, brillé sur nos théâtres. Mlle Raucourt se servit ensuite de la même tactique, moyen peu nouveau que plusieurs de nos contemporaines emploient encore avec succès.

Ce bon M. de Voltaire fut assez ingénu pour croire aux mœurs austères de Mlle Sallé, pour élever des monuments littéraires à la Diane des coulisses. Ses madrigaux sont restés, et les épigrammes pleines de sel du parti de l'opposition ne sont aujourd'hui connues que des érudits. D'ailleurs oserait-on citer une pièce de vers qui peut faire douter de la vertu d'une jolie femme, d'une ballérine surtout? Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome II, pag. 32.

Scanderbeg, opéra de La Motte, musiqué par Rebel et Francœur, avait été reçu de la manière la plus flatteuse en 1735 ; les costumes et les décors de cette pièce firent beaucoup de bruit dans le monde qui fréquentait les théâtres. Rebel et Francœur composèrent presque toujours en société ; on les nommait *les petits-violons*, parce qu'ils s'étaient produits ensemble dans les concerts, encore enfants, jouant du violon d'une manière très remarquable. Ce premier succès obtenu de compagnie les attacha l'un à l'autre. *Les Voyages de l'Amour*, de La Bruère et Boismortier ; *les Romans*, de Bonneval et Niel ; *les Génies*, de Fleuri, mis en musique par Mlle Duval, actrice de l'Opéra ; *le Triomphe de l'Harmonie*, de Pompignan et Grenet, avaient précédé *Castor et Pollux*. Ces quatre pièces étaient des opéras-ballets, composés de trois, quatre, cinq actes, qui n'avaient ensemble aucune liaison. Mlle Duval ne chanta point dans son opéra, mais elle l'accompagna sur le clavecin de l'orchestre, et les spectateurs l'applaudirent beaucoup.

En 1739, Rameau fait représenter *les Talents lyriques ou les Fêtes d'Hébé*, *Dardanus*. (Planches, 80 à 84.) — Mouret, que *le Triomphe des Sens* avait mis au premier rang de nos compositeurs, reparaît à l'Académie, en 1742, et donne *les Amours de Ragonde*, ballet grotesque. Mondonville se fait connaître par *Isbé*, opéra en trois actes. *Les Caractères de la Folie*, paroles de Duclos, musique du chevalier de Bury ; *le Pouvoir de l'Amour*, de Saint-Marc et Royer ; *l'École des Amants*, de Fuzelier et Niel, précèdent *la Princesse de Navarre*, comédie en trois actes avec des intermèdes, jouée le 23 février 1745, devant le roi, sur le théâtre de la Grande-Écurie, à Versailles. Ce fut le début de Voltaire ; il écrivit cette pièce pour le mariage du dauphin avec

l'infante d'Espagne ; Rameau fit la musique des intermèdes. *Zélindor, roi des Sylphes,* paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur, eut un succès prodigieux. L'opéra bouffon s'aventura sur notre grande scène lyrique : *Platée*, d'Autreau, musique de Rameau, réussit à merveille à coté de *Jupiter vainqueur des Titans*, des *Génies tutélaires*, des *Génies élémentaires*, des génies de toutes les espèces que les faiseurs à la mode lançaient par volées au milieu de leurs intrigues mythologiques.

Zélindor porta l'attention des personnes du bel air sur les sylphes, on ne révait que sylphes à cette époque, les tableaux, les gravures, les éventails, les bijoux même, devaient représenter des sylphes pour obtenir la faveur du public élégant. Les femmes s'habillaient en sylphides; c'est alors que Marmontel écrivit *le Mari sylphe*, un des contes qu'il appelait *moraux*.

Le musicien de Bury, que je viens de nommer, était un gentilhomme irlandais. Lord Bury, son grand-père, accompagné de ses vingt-deux fils, bien légitimes et tous militaires, avait suivi Jacques II quand il accepta l'asile offert par Louis XIV au roi d'Angleterre détroné. Les vingt-deux branches de la famille de Bury, répandues en France, en Belgique, ont produit une infinité de musiciens, dont plusieurs se sont distingués.

L'auteur dramatique Théaulon et le musicien qui publie cette histoire ont pris femme parmi les descendantes de ce lord.

La Constitution de l'Opéra, tel est le titre d'un opuscule facétieux, de Chevrier, qui parut en 1737, sans nom d'auteur. Ce livret, devenu très rare, est d'autant plus précieux que le réglement, les burlesques lois qu'il renferme seraient applicables à l'Académie de nos jours. Un siècle s'est écoulé depuis lors, et si les paroliers et les musiciens ont changé de style et de route, les mœurs des coulisses, les us et coutumes sont toujours les mêmes. Nos demoiselles du chant et de la danse ont gagné beaucoup au regard de la célébrité ; cent journaux n'exaltaient point alors les talents et les charmes de nos virtuoses, il est vrai, mais ces charmes n'en étaient que plus puissants et plus estimés. Comparons les avantages immenses, fabuleux, dont les princes, les seigneurs, les favoris de la fortune dotaient les filles d'opéra

dans cet âge d'or de l'Académie; et nous verrons que nos demoiselles, nos dames du chant et de la danse, avec leurs riches appointements, ne font que gueuser. Une fille d'opéra daignait-elle s'occuper alors des quinze cents ou des trois mille livres octroyées par le directeur en échange de ses trilles ou de ses entrechats? Elle abandonnait cette modique rétribution à sa camériste, et là ne se bornaient pas les profits de la fidèle OEnone. Citons l'article 68 de *la Constitution de l'Opéra* ci-dessus mentionnée, et nous verrons que les filles Rabon, Petitpas, Pélissier, du Rocher, gouvernaient la France, formaient un ministère galant devant lequel les fonds secrets disparaissaient avec une admirable prestesse.

— Article 68. Les filles d'opéra ont partagé entre elles le gouverne-
» ment. L'une a le département de la guerre, l'autre celui des finances,
» celle-ci les affaires de religion, et celle-là le maniement des affaires
» étrangères. »

Suivons une marche rétrograde, et lisons l'article 67.

— Les filles d'opéra ont aujourd'hui plus de pierres fines qu'elles
» n'en avaient autrefois de fausses. Leur en prêter est courir grand
» risque : on n'en est pas toujours quitte pour les perdre. »

Allusion à l'assassinat commandé par le juif Dulis.

— Article 19. Il y a tel opéra pour lequel le décorateur devrait par-
» tager avec le poëte et le musicien. »

Cet article semble fait pour l'opéra-franconi, qui pourtant n'a manœuvré sur la scène de l'Académie qu'en 1836.

Trois demoiselles remarquables pour leur beauté, leurs grâces, leur esprit, les hautes connaissances qu'elles avaient dans l'art de plaire, de séduire, trois courtisanes qui méritent d'être en tête des virtuoses de ce genre, figuraient alors à l'Académie : Mlle Defresne ; Mlle Cartou, la Rhodope moderne, ainsi qu'on la désignait, et Mlle Cléron, que le surnom de *Frétillon* avait illustrée. Deux historiens ont raconté les faits et gestes de cette héroïne. J'emprunte quelques phrases à l'un de ces écrivains :

— Il est singulier que le surnom de *Frétillon*, si heureux, si propre

et si expressif, ne soit point du goût de cette frétillante personne. Le jour qu'elle fut admise à l'Opéra, après avoir gracieusement salué ses compagnes, elle termina sa harangue de cette manière : — Je chercherai, » mesdemoiselles, tous les moyens de vous être agréable; mais qui- » conque m'appellera *Frétillon*, peut compter que je lui *flanquerai* le » meilleur soufflet qu'il ait reçu de sa vie. » La demoiselle Cléron est un peu bretteuse, elle est fille à tenir sa parole. »

L'*Histoire de Frétillon*, deux fois écrite par deux auteurs différents, imprimée et publiée, est à la Bibliothèque de l'Arsenal. Ces deux livres ne tiennent pas ce que leur titre semble promettre. Frétillon a dû les désavouer; fille d'esprit, elle nous a donné ses mémoires pour se venger de deux biographes stupides et méchants.

La Gazette de France, *le Mercure* étaient les seuls journaux de l'époque; s'ils parlaient de temps en temps de l'Opéra, ce n'était que d'une manière fort abrégée. La censure inspirait de telles craintes, on redoutait à tel point la perte du privilège, que les rédacteurs ne se permettaient pas la moindre plaisanterie sur l'Académie et les seigneurs qui la desservaient. Les faits les plus simples et les plus innocents avaient seuls la licence de paraître aux yeux du public. Les brochures imprimées clandestinement donnaient très-souvent aux amateurs de musique et surtout de scandale, cette pature dont les journalistes étaient forcés de priver leurs abonnés.

Le Code lyrique ou Règlement pour l'Opéra de Paris, avec des éclaircissements historiques. A Utopie, chez Thomas Morus, à l'enseigne des Terres Australes. 1743. *Avec permission.*

Ce code, rédigé par Meusnier de Querlon, n'est dans sa forme qu'une imitation de la *Constitution de l'Opéra*, mise au jour six ans plus tot. Il y a moins d'esprit et de malice que dans l'ouvrage sur lequel ce dernier auteur s'est réglé, mais les éclaircissements historiques sont précieux.

— Article 7. Attendu les inconvénients qui résultent des liaisons » particulières qu'aucuns acteurs ont avec les actrices, afin que celles- » ci soient toujours en état de faire honneur à leur dépense tant au » spectacle qu'à la profession, faisons défense à tous acteurs, figurants

» et autres d'avoir avec les filles de théâtre aucune familiarité capable
» de leur faire perdre, ou même de leur faire manquer des amours
» utiles. »

L'article 7 du Réglement paraît avoir été fait à l'occasion de l'incident qui suit :

— La demoiselle Carville, danseuse, était lasse du sieur Dupré, son amant, qui commençait à se lasser d'elle, et tous deux n'attendaient qu'un prétexte pour faire éclater leur inconstance. Le sieur Gruyn, du Trésor Royal, désigné successeur de Dupré, jouissait par avance de tous ses droits, et la demoiselle Herny cadette, alors maîtresse en titre du comte d'Estaing, prenait de jour en jour plus de gout pour les leçons que le sieur Dupré lui faisait en secret chez lui. Mlle Carville, qui savait l'intrigue, impatiente de les surprendre, avertie un jour par ses espions que l'écolière avait passé la nuit chez son maître, alla de grand matin se mettre en faction à la porte de Dupré dans un carrosse de louage, résolue de rester à son poste jusqu'à ce que sa rivale, abandonnant le sien, la mît en état de confondre l'infidèle.

» Le laquais de Dupré l'aperçut, et vint, fort à propos, donner l'alarme au logis. On tint conseil sur cet incident : le résultat fut d'avoir recours aux lumières de la demoiselle Herny l'aînée; on l'envoya quérir sur-le-champ. En arrivant, celle-ci voit la place investie par la vigilante Carville, et, comprenant l'embarras de sa sœur, elle trouve d'abord un expédient tel qu'on l'attendait de son expérience.

» Elle ordonne au laquais de Dupré de lui chercher un Savoyard, un portefaix, le plus grand, le plus sec qu'il pourra trouver, et de l'emmener promptement avec un carrosse. Le hasard offre à ce domestique, le plus heureusement du monde, le sujet rare dont on avait besoin. On l'affuble d'un des habits de Dupré, on le fait monter dans le fiacre, avec ordre d'aller aux Petits-Pères. Cette diversion réussit. Attentive à tous les mouvements qui se faisaient dans la maison, préoccupée de son infidèle, la demoiselle Carville crut reconnaître l'original dans sa copie burlesque, et fit suivre aussitot son carrosse. Il était plaisant de voir l'Atalante moderne courir après un faux Méléagre dont le char roulait plus vite que le sien. Elle s'élançait hors de la portière pour hater de la voix et du geste le cocher de sa lente voiture, et celui-ci rendait à ses pauvres chevaux, qui ne s'en pressaient pas davantage, toutes les énergiques épithètes que la nymphe lui prodiguait.

» Tandis que la demoiselle Carville poursuit le fantôme de Dupré, la

demoiselle Herny, profitant de la levée du blocus, s'échappe et court chez le comte d'Estaing, qui l'attend, payer sa tendre impatience des plaintes les plus touchantes, sur les doux moments que lui font perdre ses exercices. Enfin, mademoiselle Carville atteint son fugitif aux Petits-Pères. Mais quels furent sa surprise et son dépit, lorsque, envisageant le personnage, à la descente du carrosse, elle ne lui trouva de commun avec le sieur Dupré que la mauvaise mine qu'augmentaient encore quelques charges grotesques, telles que la condition du masque les fait aisément imaginer.

» Le comte d'Estaing apprit cette aventure le soir même, et l'on devine bien ce qu'il fit. Heureusement pour l'infortunée Herny, quelques jours après, un étranger opulent se présenta pour la consoler de la perte du comte. Sans quoi cette imprudente victime des caprices amoureux de Dupré se trouverait aujourd'hui sans état.

» Article 22. Attendu le peu de fortune dont jouissent les filles de
» théâtre, la modicité de leur honoraire, les ressources qu'elles peu-
» vent tirer de leur déshonneur, et la nécessité de se soutenir dans un
» état conforme à leur condition de déesses, de nymphes, d'héroïnes,
» voulons qu'il leur soit permis d'avoir un ou plusieurs amants, suivant
» leurs besoins ou leurs vues, à la charge toutefois d'écarter les soupi-
» rants inutiles. »

» La permission donnée par l'article 22 rappelle une importante question agitée dernièrement dans la grande loge des danseuses. A l'occasion de Mlle Le Duc, dont l'éclat importun offusquait les yeux de quelques filles du même ordre, on examinait les avantages et les inconvénients d'une fortune rapide. Quand on eut bien disserté sur cette matière, la demoiselle Cartou, qui est d'excellent conseil et très utile à l'Opéra pour diriger la conduite de ses compagnes, prit la parole, et s'adressant aux envieuses de la demoiselle Le Duc, leur dit : — Hé! mes pauvres
» filles, vous n'entendez rien à votre bonheur! Au métier que nous fai-
» sons, il est bien plus agréable de faire sa fortune sou à sou que tout
» d'un coup. »

» C'est le système de la demoiselle Cléron, connaisseuse s'il en fut jamais. On sait qu'en entrant à l'Opéra elle a déclaré ne vouloir point d'amant en titre d'office, attendu les agréments du détail. »

L'usage était, à l'Opéra, de rendre l'argent à ceux qui sortaient pendant le prologue. Beaucoup de jeunes gens venaient se montrer au spectacle, entendaient le prologue et sortaient pour

aller se faire rembourser à la caisse. En novembre 1740, la cinquième reprise d'*Amadis de Gaule* remplit la salle de telle sorte que l'Académie abolit une coutume ridicule, et l'on afficha dans l'escalier du théâtre qu'on ne rendrait plus l'argent quand le rideau serait levé. Peu de temps après la promulgation de ce décret, Mlle d'Azincourt vendit, non pas la peau d'un ours, mais je ne sais quel bijou qu'elle disait être en sa possession, et s'en fit payer le prix d'avance. La partie prenante, ayant acheté chat en poche, ne prit rien du tout; et, furieuse d'avoir été si cruellement trompée, dit que l'absence de l'objet vendu changeait les conditions du pacte, et qu'il lui fallait rendre les deux tiers de la somme comptée. Sur cette contestation, le demandeur et la défenderesse convinrent de s'en rapporter à la décision de Mlle Cartou. Séante en son lit de justice, la séduisante et sévère Thémis, s'adressant au financier désappointé, lui dit: — Monsieur, lorsque la loi s'exprime en termes clairs et précis, il suffit au juge d'en faire l'application. Nous sommes en pays de droit écrit, notre code est buriné sur l'escalier de l'Académie; il s'applique admirablement, en l'espèce, à l'affaire qui vous amène devant moi, voyez, lisez : *On ne rend pas l'argent quand la toile est levée.* »

Les demoiselles Le Duc, d'Azincourt, Rabon, Petitpas, Pélissier, du Rocher, Desgranges, Coupée, Poulette, de Courcelles, Saint-Germain, Defresne, brillaient au premier rang parmi les heureuses du siècle; Mariette, sœur de Poulette, exerçait une telle influence à l'Opéra, qu'on la désignait sous le nom de *princesse, directrice de l'Académie.*

Le financier Crozat eut l'heureuse idée de faire tapisser en billets de banque le boudoir de Mlle Saint-Germain : il y en avait pour un million. Le duc de Gramont donne à Mlle Coupée, cantatrice, une maison et des terrains immenses, à la barrière de Clichy. Mlle Coupée en avait augmenté les dépendances par des acquisitions emphitéotiques consenties par la fabrique de Montmartre. La rue Neuve-de-Clichy vient d'être ouverte sur une partie de cette propriété. Un seigneur à tête brulée se contenta d'incendier la maison habitée par Mlle Poulette, afin de conduire

cette ballerine dans un hotel superbe admirablement ajusté. Mes recherches sur l'Opéra m'ont fait connaître une infinité d'immeubles de la plus haute importance que les virtuoses de ce théâtre ont possédés. J'en ai dressé l'état en y joignant des notes historiques souvent très curieuses. Je dois me borner à vous dire que l'hotel de Nesmond, quai de la Tournelle, n° 3, appartenant au duc de Montpensier, fut acheté par le danseur Blondy, en 1700. L'hotel, occupé maintenant par la mairie du deuxième arrondissement, rue Drouot, est la dot que Mlle Liancourt, figurante, offrit au baron d'Augny son époux. L'hotel charmant de Mlle Dervieux, danseuse, rue de la Victoire, n° 34, est habité par la légation des États-Unis. L'hotel de Julie Carreau, figurante et première femme de Talma, porte le n° 52 de cette même rue. Le général Bonaparte l'achète de Talma, le paie 180,000 fr., s'y marie en 1795, et c'est de là qu'il partit pour frapper le coup d'État du 18 brumaire.

Mlles Listrade et Mariette passèrent dans les rangs des danseuses après avoir figuré parmi les cantatrices. Mlles Desmâtins et Dervieux chantèrent sur ce théâtre après y avoir dansé. Marcel fit mieux, il dansa, chanta dans *les Fêtes vénitiennes* (1710), en y représentant un maître à danser qui vante d'abord les merveilles de son art en chantant, et joint l'exemple au précepte en exécutant les danses de divers caractères dont il vient d'exalter le mérite et les agréments : *consilio pedeque*. Cette double exhibition établit la réputation de Marcel, qui depuis découvrit tant de choses dans le menuet.

Deux nouveaux talents brillaient sur la scène de l'Opéra, Mlle Chevalier et Mlle de Metz, nièce de Mlle Antier. Ces deux virtuoses s'étaient signalées dans *Armide* dont elles remplirent tour à tour le rôle principal. Le 18 mars 1746, le maréchal de Saxe paraissait pour la première fois à l'Opéra depuis la bataille de Fontenoi, il y fut accueilli avec des transports d'enthousiasme. Mlle de Metz, qui représentait le personnage de la Gloire dans le prologue d'*Armide*, posa sa couronne de laurier sur la tête du vainqueur des Anglais. Le maréchal envoya le lendemain pour dix mille francs de diamants à Mlle de Metz. L'abbé de la

Porte assure qu'il les lui fit bien gagner. C'est un abbé qui parle, et je vous prie de croire que je ne me permettrais pas de semblables réflexions. On a vu que la tante avait fait la même galanterie, dans une circonstance semblable, au maréchal de Villars après la victoire de Denain. Les triomphateurs venaient alors se placer au balcon, sur le théâtre, et sous la main des Gloires prêtes à distribuer des couronnes. Mlle de Metz était fort belle, et quitta le théâtre, en 1751, après avoir perdu la raison; elle vécut plus de trente ans encore dans le silence le plus profond, sans chanter une note, sans prononcer même une parole.

Le 20 novembre 1746, après la victoire de Rocoux, le maréchal de Saxe triomphe à l'Opéra d'une manière encore plus éclatante; Mlle Chevalier chante une cantate faite en l'honneur du héros avec accompagnement de trompettes et de timbales.

Lorsque Mme d'Étioles, ensuite marquise de Pompadour, fut annoncée pour maitresse de Louis XV, avant même qu'elle fût déclarée, Voltaire s'empressa de lui faire sa cour. Il réussit aisément à lui plaire. Transplantée au chateau de Versailles, assez mal instruite du caractère et des gouts du roi, elle avait d'abord espéré l'amuser par ses talents; sur un théâtre particulier, elle jouait devant lui de petits actes d'opéra, dont quelques uns étaient faits pour elle, et dans lesquels sa voix, son jeu, son chant, étaient justement applaudis. Voltaire, en faveur auprès d'elle, s'avisa de vouloir diriger ce spectacle. L'alarme en fut au camp des gentilshommes de la chambre et des intendants des Menus-Plaisirs. C'était empiéter sur leurs droits, et ce fut entre eux une ligue pour éloigner un homme qui les aurait dominés tous, s'il avait su plaire à Louis XV autant qu'à sa maitresse. Mais on savait que le roi ne l'aimait pas, et que son empressement à se produire ajoutait encore à ses préventions contre lui.

Au mariage du dauphin avec l'infante d'Espagne, il fut aisé de relever l'inconvenance et le ridicule d'avoir donné pour spectacle à l'infante cette *Princesse de Navarre* qui véritablement n'était pas faite pour réussir. L'idée du *Temple de la Gloire* valait bien mieux, c'est la seule chose ayant quelque mérite parmi tout ce fatras de vers que Voltaire a rimés pour notre Opéra. Le

troisième acte, dont Trajan est le héros, présentait une allusion flatteuse pour Louis XV: c'était un monarque juste, humain, généreux, pacifique et digne de l'amour du monde, à qui le temple de la Gloire était ouvert. Voltaire n'avait pas douté que le roi ne se reconnût dans cet éloge à bout portant. Après le spectacle il se trouva sur son passage, et voyant que sa majesté passait sans lui dire un mot, il prit la licence de lui demander : — Trajan est-il content? » Trajan, surpris, indigné qu'on s'oubliât jusqu'à l'interroger, répondit par un silence dédaigneux, et toute la cour trouva mauvais que Voltaire eût osé questionner le roi.

Voltaire demandait à Voisenon s'il avait vu *le Temple de la Gloire*. — J'y suis allé, répondit l'abbé malin; elle n'y était pas, je me suis fait écrire. »

Le Temple de la Gloire parut à Versailles, le 27 novembre 1745. Rameau l'avait musiqué. Je ne parle point d'une infinité de pièces de circonstance produites à la même époque, ni des reprises des opéras de Lulli dont tout le répertoire fut remis en scène.

Mme de Pompadour possédait plusieurs talents : elle maniait également bien le crayon et le burin. On a d'elle plusieurs gravures sur cuivre et sur pierres fines. Si quelques écrivains contestent ses succès comme artiste en ce genre, tout le monde est d'accord sur ses talents en musique. Sa voix était belle, sonore, étendue; elle se plaisait à la faire briller sur son théâtre et dans les concerts où les meilleurs artistes et les plus grands seigneurs faisaient leur partie.

Le frère de Mme de Pompadour fut nommé surintendant des bâtiments et jardins de la couronne. Souvent il faisait offrir à la reine, par la marquise sa sœur, les fleurs, les ananas, les primeurs les plus rares venant du jardin de Trianon ou de Choisy. Un jour que la marquise était entrée chez la reine, portant une grande corbeille de fruits et de fleurs qu'elle tenait avec ses deux bras sans gants, par signe de respect, la reine admira tout haut la beauté de la favorite, et par des éloges détaillés, convenables pour une production des arts, mais non pour un être vivant, elle semblait vouloir justifier le goût du

roi. Le teint, les yeux, la poitrine, les bras ravissants de la marquise, tout avait été le sujet d'éloges faits avec le ton de supériorité qui les rend plus offensants que flatteurs, lorsque la reine pria la favorite de chanter dans l'attitude génante qu'elle la forçait de garder, ayant le desir d'entendre cette voix, ce talent dont toute la cour du roi avait été charmée au spectacle des petits appartements, et réunir à la fois le plaisir des oreilles à celui des yeux.

La marquise, tenant toujours à bras tendus sa corbeille énorme, sentait parfaitement ce que cette requête avait d'ironique et de désobligeant; elle cherchait à s'excuser sur l'invitation de chanter. La reine persistant, renouvelait sa demande, qui bientot devint un ordre formel. La virtuose alors fit entendre sa belle voix en choisissant le monologue d'Armide :

Enfin, il est en ma puissance,
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.

Toutes les dames présentes eurent à composer leur visage en remarquant l'altération de celui de la reine.

Un autre théâtre particulier attirait à Passy la foule des amateurs.

Le nom de La Poupelinière doit figurer dans l'histoire de notre musique dramatique; ce fermier-général faisait un noble usage de ses trésors; il aimait les arts avec passion, la musique surtout. Séparé de sa femme après l'aventure de la cheminée à plaque mobile, aventure que les mémoires du temps et les pièces de théâtre de notre époque ont rendue populaire, séparé de son infidèle moitié, La Poupelinière ne songea plus qu'à vivre en homme libre, en dilettante, prodiguant ses richesses pour satisfaire ses gouts, ses fantaisies, ses caprices d'artiste. Sa maison de Passy redevint un séjour enchanteur avec un *crescendo* notable de brillantes folies. Cet heureux financier entretenait à ses frais le meilleur concert de France.

Les symphonistes logeaient chez lui, et préparaient ensemble, le matin, les ouvrages qu'ils devaient exécuter le soir. Les premiers talents des théâtres, et principalement les cantatrices et

les danseuses de l'Opéra, venaient embellir ses soupers. A ces festins splendides, après que de belles voix s'étaient réunies pour charmer l'oreille; lorsque Jéliotte et Mlle de Fel avaient chanté les délices de l'amour heureux; lorsque Chassé, d'une voix éclatante et sonore, frappait la dernière cadence d'une chanson bachique, on était agréablement surpris de voir Lany, sa sœur, la jeune Puvigné quitter la table, et dans la même salle danser les airs que l'orchestre exécutait.

Tous les musiciens habiles qui venaient d'Italie, chanteurs, cantatrices, violonistes, étaient reçus, logés, entretenus dans sa maison, et chacun s'empressait de contribuer à l'ornement de ses concerts. Rameau composait ses opéras dans cette harmonieuse retraite, il avait à sa disposition un théâtre, les acteurs de l'Académie, et d'excellents symphonistes pour en essayer sur-le-champ les scènes principales. Les jours de fête on chantait la messe à la chapelle domestique; l'orgue sonnait sous les doigts de Rameau, et l'auditoire était ravi de ces improvisations du maître de chapelle par excellence. Bourgeois, il vivait comme un prince, mieux encore, puisque les princes, les hauts dignitaires de la cour, sollicitaient avec empressement la faveur d'être admis chez La Poupelinière, afin de prendre part à ses plaisirs.

Son théâtre était un premier degré qui conduisit plus d'un compositeur à notre grande scène lyrique. Protégé par ce généreux mécène, un débutant pouvait faire entendre son œuvre avec tous les avantages desirables : les premiers sujets de l'Académie le chantaient, un excellent orchestre les accompagnait. La Poupelinière payait tous les frais de cet essai; si l'épreuve était favorable au jeune musicien, les amateurs proclamaient le succès qu'il venait d'obtenir à Passy; le bruit en retentissait à Versailles, à Paris; de puissants protecteurs joignaient leur crédit à celui du fermier-général, et le débutant était bientot admis à se produire sur un plus grand théâtre. On n'essayait sur celui de Passy que des fragments de drame lyrique, on n'y représentait point d'opéras, et la raison en est toute simple, le maître de la maison ne faisait que des comé-

dies. Des acteurs pris dans sa société les jouaient; ces ouvrages, quoique médiocres, étaient d'assez bon gout, assez bien écrits. Le succès ne pouvait en être douteux, le spectacle était suivi d'un souper magnifique où l'élite des spectateurs figurait, où les ambassadeurs de l'Europe, la plus haute noblesse et les plus jolies femmes étaient invités.

Marmontel et Rameau vivaient ensemble chez La Poupelinière; c'est là que le prévot des marchands, Bernage, vint les trouver et leur proposer de faire un opéra relatif à la naissance du duc de Bourgogne, pièce de circonstance qui devait présenter un grand spectacle et beaucoup de luxe de mise en scène. Il fallait que, dans cet ouvrage, paroles et musique, tout fût écrit à la hâte, à jour nommé. De part et d'autre le travail n'était qu'une ébauche. Cependant, comme *Acante et Céphise* était une œuvre à grande machine, le mouvement de la scène, la beauté des décorations, quelques bons effets d'harmonie, peut-être aussi l'intérêt des situations, le soutinrent. Il eut quatorze représentations, c'était beaucoup pour un ouvrage de commande. *Acante et Céphise* est un titre bien connu dans les fastes de l'Opéra; pendant plus de soixante ans, on l'a mis en tête du catalogue alphabétique donné chaque année par l'*Almanach des Spectacles*.

Marmontel s'était laissé charmer dans les concerts par des morceaux d'une mélodie après laquelle notre musique française lui semblait lourde et monotone. Ces airs, ces duos, ces récitatifs mesurés dont les Italiens composaient leurs scènes lyriques, le touchaient vivement. Il en étudia les formes et voulut que Rameau s'appliquât avec lui à transporter sur notre théâtre ces richesses et ces beautés. Mais Rameau, déjà vieux, ne voulait rien changer à sa manière et s'obstinait à mépriser celle des Italiens, bien qu'il fût assez homme de gout pour en apprécier les avantages. Le plus bel air de Léo, de Vinci, de Jomelli, de Pergolèse, le faisait fuir d'impatience.

« Londres, le 15 mars 1734.

» Mlle Sallé, sans trop considérer l'embarras où elle m'expose, me charge, monsieur, de vous rendre compte de ses succès. Il s'agit de

vous dire de quelle manière elle a rendu la fable de *Pygmalion*, celle d'*Ariane et Bacchus*, et les applaudissements que ces deux ballets, de son invention, ont excités à la cour d'Angleterre. Il y a près de deux mois que l'on voit représenter *Pygmalion*, et le public ne s'en lasse pas. Voici comment se développe le sujet.

» Pygmalion entre dans son atelier avec ses sculpteurs, qui forment une danse caractérisée, le ciseau, le maillet à la main. Pygmalion leur ordonne d'ouvrir le fond de l'atelier, orné de statues aussi bien que le devant. Celle du milieu, par dessus les autres, attire les regards et l'admiration de tous. Il la considère, l'examine et soupire; il porte ses mains sur les pieds, sur la taille de cette statue, il en observe les contours, et les bras qu'il pare de bracelets précieux, il orne son cou d'un riche collier; baisant les mains de sa chère statue, il en devient enfin passionné. Le sculpteur amoureux exprime ses inquiétudes, tombe dans la rêverie, et se jette aux pieds d'une image de Vénus qu'il supplie d'animer ce marbre.

» La déesse répond à sa prière. Trois rayons d'une vive lumière brillent, et, sur une symphonie convenable, la statue commence à sortir par degrés de son état d'insensibilité. A la surprise de Pygmalion et de ses suivants, elle témoigne son étonnement de sa nouvelle existence et de tous les objets dont elle est entourée. Pygmalion ravi lui tend la main; elle tâte, pour ainsi dire, la terre, et fait quelques timides pas dans les plus élégantes attitudes que la sculpture puisse desirer. Pygmalion danse devant elle comme pour lui donner une leçon; elle répète les pas de son maître, depuis les plus simples jusqu'aux plus difficiles. Il tâche d'inspirer la tendresse dont il est pénétré, sentiment qu'il parvient à faire partager.

» Vous concevez, monsieur, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée et mise en danse avec les graces fines et délicates de Mlle Sallé. Elle a osé paraître dans cette entrée sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée, et sans aucun ornement sur la tête. Elle n'était vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée sur le modèle d'une statue grecque.

» Vous ne devez pas douter, monsieur, du prodigieux succès de ce ballet ingénieux, si bien exécuté. Le roi, la reine, la famille royale, et toute la cour, ont demandé cette danse pour le jour du *benefit*, pour lequel toutes les loges et les places du théâtre et de l'amphithéâtre sont retenues depuis un mois. Ce sera le premier jour d'avril.

» N'attendez pas que je vous décrive *Ariane* comme *Pygmalion* : ce sont des beautés plus nobles et plus difficiles à rapporter; ce sont les expressions et les sentiments de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur et de l'abattement, en un mot, tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite par le moyen des pas, des attitudes et des gestes, pour représenter une femme abandonnée par celui qu'elle aime. Vous pouvez avancer, monsieur, que Mlle Sallé devient ici la rivale des Journet, des Duclos et des Lecouvreur. Les Anglais, qui conservent un tendre souvenir de la fameuse Oldfields, qu'ils viennent de placer dans Westminster parmi les grands hommes de l'État, la regardent comme ressuscitée dans Mlle Sallé quand elle représente Ariane. » *Mercure de France*, avril 1734, page 770.

Voilà certes le ballet pantomime et la réforme des costumes créés, franchement établis. D'où vient que notre aimable virtuose passa le détroit pour aller offrir aux Anglais ces deux brillantes et précieuses innovations? Pourquoi Mlle Sallé ne donna-t-elle pas une préférence toute naturelle à notre Académie royale de Musique, dont elle était le plus bel ornement? pourquoi?

Parce que l'envie et la jalousie sont des vertus singulières des Français, qu'elles étouffent en eux tout sentiment naturel, toute affection patriotique. L'aversion, la haine même de leurs compatriotes les enivre, les égare. L'étranger entre dans Paris les armes à la main, et le tiers de la France applaudit à cette conquête. Un Français ose se distinguer par une découverte remarquable, ingénieuse, immense, et sur-le-champ un tas ignoble d'intrigants frappés d'imbecillité se lèvent furieux, le saisissent au col, et s'ils ne sont point assez heureux pour l'étrangler du premier coup, croyez qu'ils vont insidieusement l'abattre, le terrasser au moyen des ennemis puissants qu'ils déchaîneront contre lui.

Français, tu voudrais par un ouvrage d'éclat faire succéder l'art à la routine! Arrière, impudent réformateur, arrière! Que diraient nos académies? Serions-nous assez lâches pour accepter, reconnaître la supériorité d'un compatriote? celle d'un étranger n'a rien qui nous offense. Français, prends ta revanche, et va chez l'étranger tendre la main pour demander la faveur d'un brevet, l'aumône d'un théâtre.

Voilà précisément ce que fit Mlle Sallé, poète, danseuse, actrice et musicienne. Cette virtuose quitta notre Académie, pour aller porter aux Anglais le ballet-pantomime qu'elle avait inventé; pour aller entreprendre, accomplir, à Londres une réforme des costumes que Paris repoussait avec une indignation stupide. C'est à Covent-Garden qu'elle produisit *Pygmalion*, *Ariane*, ballets d'action où les costumes, dessinés avec le plus grand soin d'après l'antique, frappèrent de surprise et d'admiration la cour, la ville et même le populaire.

Me voilà réclamant en faveur de la France au sujet du théâtre, comme bien d'autres ont fait pour les bas tissus au métier, pour la vapeur, et pour une infinité d'inventions précieuses qu'elle a chassées, bannies hors de ses frontières. Toutes ces réclamations tardives ne détruisent pas l'opinion déjà formée et lancée jusqu'au bout de l'univers; engageront-elles enfin les Français à changer de conduite?

Pygmalion, ballet-pantomime de Mlle Sallé, que cette virtuose alla mettre en scène, mimer et danser à Londres avec Malter, en avril 1734, parut ensuite à Paris, le 28 juin de la même année, avec les costumes réguliers que l'auteur avait fait dessiner. Ce ballet fut représenté dans notre capitale, mais à la Comédie-Italienne! l'Académie royale de Musique, fidèle à ses principes, vouée fatalement aux furies de la sottise, au culte du rococo, ferma ses portes une seconde fois au talent, au génie éprouvé de Mlle Sallé. *Pygmalion* se montra victorieusement à la Comédie-Italienne, succès d'enthousiasme et de vogue; Riccoboni fils et Mlle Roland y tenaient les principaux rôles, Mouret avait composé la musique de ce ballet.

En passant à Paris l'illustre Haendel, tout en prodigant les sarcasmes et les railleries à notre opéra français, avait apprécié les talents de Mlle Sallé. Mille écus, telle fut la somme que la virtuose demanda pour composer deux ballets et les danser à Londres pendant le carnaval de 1734. Le chef d'une entreprise rivale épia son arrivée en cette ville, et lui proposa trois mille guinées, au lieu de trois mille francs acceptés de Haendel; ajoutant que rien ne pouvait l'empêcher de souscrire à cet échange,

puisqu'elle n'avait pas signé de contrat. — Et ma parole! répondit l'aimable danseuse, ma parole doit-elle être comptée pour rien? »

Applaudi, répandu, ce mot prépara les succès de la virtuose, et porta l'influence la plus heureuse sur la représentation donnée à son bénéfice. Tous les journaux de Londre nous ont fait un pompeux récit des triomphes de Marie Taglioni, des témoignages d'admiration et de gratitude qu'elle a reçus. Des rapports aussi flatteurs nous sont arrivés des bords glacés de la Newa. Bagatelles, niaiseries, *debolezze* que tout cela. Cette fureur, cet enthousiasme, ce fanatisme, ces libéralités royales, impériales, sont bien peu de chose, ou plutot ne sont rien en comparaison des hommages offerts et prodigués par les fils d'Albion à la divine Sallé.

L'histoire nous apprend qu'à la représentation donnée à son bénéfice, on se battit à la porte du théâtre; qu'une infinité d'amateurs furent obligés de conquérir, à la pointe de l'épée ou bien à coups de poing, les places qu'ils avaient achetées à l'enchère à des prix exorbitants. Au moment où la danseuse faisait sa dernière révérence et souriait au parterre avec une gracieuse coquetterie, des applaudissements furibonds éclatent de toutes parts et semblent ébranler la salle jusque dans ses fondements. Tandis que mugit l'ouragan, que le tonnerre gronde, une grêle de bourses pleines d'or tombe sur le théâtre, une pluie, une averse de bonbons suit le même chemin. Ces bonbons, à Londres fabriqués, étaient d'une singulière espèce; des guinées, non pas telles que les doublons, les louis d'or en amidon étalés chez nos confiseurs, mais de belle guinées en métal du Pérou, bien cordonnées et trébuchantes, en formaient la praline; la papillote était un billet de banque. Projectiles mille et mille fois précieux! arguments qui sonnaient encore après la tempête fugitive des applaudissements!

Nos virtuoses favorites posent maintenant sur leur tête, après l'avoir un moment pressée sur leur sensible cœur, la couronne offerte par un public électrisé; Mlle Sallé mit dans sa poche, ou, pour être plus exact, dans des sacs, les preuves de la reconnais-

sance de tant d'admirateurs. La troupe légère et folâtre des petits Amours qui voltigeaient autour de la nouvelle Danaé, ramassait à l'instant les précieuses dragées, et huit Satyres dansants enlevèrent en cadence le trésor improvisé. Cette soirée valut à Mlle Sallé plus de deux cent mille francs.

Dites, si vous l'osez, que tout s'est perfectionné, que les virtuoses sont rémunérés plus libéralement qu'autrefois. Est-il une ballérine assez romantique pour préférer une simple couronne de lierre et des stances richement rimées aux hommages naïfs et métalliques des insulaires de la Grande-Bretagne?

Mlle Le Maure était capricieuse et Mlle Pélissier galante au suprême degré. Vous conter ici les aventures de cette dernière serait me lancer dans un roman historique beaucoup trop prolongé; d'ailleurs, il me faudrait supprimer des faits qui pourraient effaroucher mes lecteurs. Ils en apprécieront la gravité lorsque je leur dirai que Mlle Pélissier, femme charmante, belle comme Junon, séduisante par la noblesse et la grace de sa taille, possédant une voix superbe qu'elle gouvernait admirablement, actrice accomplie, fut congédiée, exilée, bannie de l'Opéra... pour sa conduite infiniment légère. Vous connaissez le tableau de Jacquand, tableau qui représente un moine contant ses peccadilles à son frère encapuchonné; vous avez remarqué sans doute la grimace du moine écoutant; une confidence énorme, horrible, vient de frapper son oreille. Eh bien! je vous vois répéter cette grimace expressive en apprenant que l'Opéra lui-même, l'Opéra fut scandalisé par les fredaines de sa première cantatrice, et crut qu'il était de sa dignité d'éloigner prudemment cette vierge folle, dont le pernicieux exemple pouvait corrompre toute la communauté. Cet arrêt d'ostracisme fut prononcé le 15 février 1734.

Peu de temps après, Mlle Petit, danseuse, est bannie à perpétuité pour avoir été surprise dans les dessous du théâtre en costume de Vénus sortant de l'onde, écoutant les douceurs que lui contait le marquis de Bonnac. L'abbé de la Marre, parolier, écrit, publie un mémoire justificatif en faveur de la prévenue. La logique, l'éloquence de l'orateur ne peuvent faire admettre la

moindre circonstance atténuante. L'Opéra se montrait d'une sévérité jusqu'alors sans exemple. Ce factum curieux est imprimé dans les *Œuvres diverses de M. l'abbé de La Marre*, in-12, Paris, 1763. On y trouve un parallèle des fermiers-généraux et des filles de l'Opéra. — Les uns sont détestés de ceux aux dépens de qui ils s'enrichissent; les autres, au contraire, sont adorées de ceux qu'elles ruinent, etc. »

Les caprices de Mlle Le Maure, les galanteries fabuleuses de Mlle Pélissier, les fugues de Mlle Petitpas, qui, sans congé, traversait le détroit pour aller joindre à Londres lord Weymouth, étaient également funestes à l'Académie. Entrée en possession des premiers rôles en 1724, Mlle Le Maure déserte en 1727, et fait sa rentrée trois ans après. Elle était sous les drapeaux lorsque Mlle Pélissier, forcée de quitter l'Opéra, prit son vol vers l'Angleterre, où de nombreux et riches protecteurs l'accueillirent à bras ouverts. Mlle Le Maure, Mlle Eremans, qui la remplaçait au besoin, tenaient le premier emploi d'une manière brillante, il est vrai, mais le public regrettait son actrice favorite. Il admirait la voix merveilleusement belle de Mlle Le Maure; il était séduit, entrainé par le talent d'exécution musicale et le jeu plein d'animation de Mlle Pélissier, par le charme de sa personne surtout.

Les destinées de l'Opéra reposaient depuis un an sur une seule tête, sur une seule voix. Cette voix, cette tête, capricieuses mettaient bien souvent à de rudes épreuves la patience de l'administration et de l'autorité supérieure. Le 10 mars 1735, Mlle Le Maure quitta la scène et son rôle au milieu d'une représentation de *Jephté*. M. de Maurepas, secrétaire d'État de Paris, fut assez maladroit pour l'en punir. La virtuose rebelle, conduite au For-l'Évêque, par ordre du roi, subit une captivité de courte durée. L'intendant de la généralité de Paris, Louis-Achille de Harlay, chez lequel soupait notre cantatrice, lui donna la main pour l'accompagner jusqu'à la prison. Rendue à la liberté, sur la requête de son directeur, elle fut invitée à paraître en scène le soir même. Révoltée à bon droit, l'actrice répondit qu'elle ne rentrerait plus au théâtre, et que nulle puis-

sance au monde ne la forcerait de chanter. Elle fit imprimer et publier un mémoire en justification de cette retraite prématurée : Mlle Le Maure était alors dans toute la vigueur de son talent et touchait à sa trente-unième année.

L'Opéra se trouva pris dans ses propres filets ; il avait banni Mlle Pélissier, Mlle Le Maure s'exilait volontairement, le voilà donc privé de ses deux premières actrices. Mlle Eremans lui restait, elle se distinguait au second rang ; on la voyait avec plaisir remplacer son chef d'emploi ; Mlle Le Maure était là prête à consoler le public un instant indulgent s'il n'était affligé. Mais on n'aurait pas permis que Mlle Eremans vînt s'emparer des premiers rôles et prétendît à l'héritage opulent de deux héroïnes chéries du public. Comment se tirer de ce pas ?

On a vu les Grecs et les Romains rappeler à l'instant les généraux qu'ils avaient bannis de leur république. Auteur de la bévue, le roi Louis XV s'empressa de la réparer, en expédiant un courrier à son ambassadeur à Londres, qui, sur-le-champ, négocia le retour de Mlle Pélissier. Triomphante, chargée d'or et de diamants conquis sur les Anglais, rémunérateurs prodigues des talents, cette cantatrice revint troner à l'Académie. Mlle Petitpas avait déjà fait ce voyage en 1732 et s'en applaudissait.

Les seconds rôles de femme, tenus jusqu'en 1725 par Mlles Hilaire, Verdier, Louison Moreau, Dun, Milon, Tulou n'avaient aucune importance. L'emploi de cantatrice légère fut créé par Mlle Petitpas ; on écrivit pour elle des airs brillants, où les roulades se font remarquer. Mlle Le Maure et Mlle Petitpas établirent d'une manière distincte l'emploi de cantatrice forte, dramatique, et celui de cantatrice légère, que Mlle Falcon et Mme Damoreau remplissaient avec une si grande perfection en 1834. Ces deux emplois ont toujours eu chacun leur actrice spéciale depuis 1725 jusqu'à présent : distinction déplorable et stupide que la barbarie des premiers temps de notre Opéra pourrait seule faire excuser.

Une fois établi, cet usage s'est perpétué : les mauvaises coutumes ne se perdent jamais. Les conséquences désastreuses d'une telle routine sont que nous n'avons eu pendant plus d'un

siècle que des moitiés de cantatrice. Il nous faut maintenant encore deux de ces moitiés pour tenir, bien imparfaitement, deux moitiés d'emploi que les Allemands et les Italiens confient à la même personne. Nous avons une actrice dont la mission est de se facher, de se lamenter, d'exhaler sans cesse un désespoir concerté, qui doit nécessairement faire sa plus vive explosion à la fin de la pièce, avec accompagnement de tous les cuivres et de cheveux d'emprunt livrés au gré des vents. A cette femme essentielle qui doit fendre l'air avec ses bras et l'oreille avec ses notes stridentes, nous sommes forcés d'adjoindre une autre moitié d'actrice qui, placidement se promène à travers le drame, l'éventail à la main ou les bras croisés. Indifférente à tout ce qui se prépare sur la scène, elle y vient toutes les fois qu'il s'agit de rossignoler des traits rapides que sa compagne ne saurait articuler avec un gosier doublé de pierres à fusil.

L'une est la *forte chanteuse*, l'autre la *chanteuse à roulades*, je me vois contraint de les désigner par leur nom, en me servant de cet ignoble mot, *chanteuse*, dont l'argot des coulisses ne veut pas se dessaisir. Deux routes sont tracées, chacune prend la sienne : la forte chanteuse est destinée à pousser de grosses notes, elle n'apprendra point à chanter; la chanteuse à roulades n'a d'autre office que celui de jouer du galoubet, elle ne fera pas d'études dramatiques. Les compositeurs aidant à le propager, ce désordre peut durer jusqu'à la fin des siècles. Les Allemands et les Italiens ont à la tête de leurs sociétés chantantes une *prima donna*, une *comprimaria;* il nous en faut deux premières, quelquefois trois, chacune d'un genre différent.

Ce partage d'emplois stupide et misérable, cette association de deux personnes que l'on réunit pour faire mal ce qu'une seule devrait exécuter à merveille, ruine doublement notre drame lyrique : deux mauvais rôles n'en valent pas un bon tel que celui de Semiramide, de Desdemona, de Norma, d'Anna Bolena. Les directeurs de spectacle qui pourraient marcher, comme en Italie, en Allemagne, avec une *prima donna*, sont forcés d'en payer deux, trois, et c'est une denrée d'une grande cherté par le temps

qui court. Un rôle de femme complet, brillant et pathétique au suprême degré, flambant, victorieux, est impossible dans un opéra français ; il faudrait une cantatrice complète pour le dire, et ce phénix vocal n'est point à notre disposition. Le trait rapide et passionné doit être vigoureusement enlevé ; la roulade tragique veut être attaquée à pleine voix et lancée comme la foudre ; si vous ne lui donnez pas ces proportions colossales, ce n'est plus qu'un badinage de gosier, une facétie hors de propos, un calembour ridiculement placé dans une scène de fureur et de larmes. Mme Stoltz a voulu bégayer le rôle formidable de Desdémone, dont elle avait supprimé la plus brillante part, et Mme Stoltz s'est fait légèrement siffler. Les rôles de Norma, de Lucia, dits sur nos théâtres par des *chanteuses à roulades*, sans énergie dramatique, sont d'un effet nul.

La France a produit un nombre plus que suffisant de cantatrices complètes dont on aurait pu se servir pour établir enfin le premier rôle de femme d'une manière régulière dans notre opéra. Je ne citerai que Mmes Sainte-James, Scio, Mainvielle-Fodor, Méric-Lalande. Voilà des cantatrices complètes ! Lorsque je vois représenter *la Favorite* et *Lucie*, je pense toujours à ce cavalier sarrasin qu'un des héros du Tasse pourfendit de telle sorte que ses deux moitiés, retenues sur les étriers, galopaient encore ; Léonor et Lucie sont deux moitiés qui tendent à se rejoindre, pourquoi faut-il qu'une pilule du diable ne vienne pas les réunir dans un même corset ?

Il s'est rencontré chez nous des virtuoses qui pouvaient se distinguer dans l'un et l'autre genre, et, comme Mlle Dorus l'a fait de nos jours, Mlle Pélissier s'emparait au besoin des rôles de Mlle Petitpas, et n'en était pas moins applaudie.

Quantz et Marpurg, musiciens éminents de l'Allemagne, ont, dans leurs écrits, fait l'éloge de Mlle Pélissier comme cantatrice; ils l'avaient entendue à Paris. Elle excellait dans le récitatif, c'était alors un point de la plus haute importance. Représentant la reine des sirènes dans le *Ballet des Sens*, cette actrice reçut les vers suivants, qui peuvent donner une idée de la chaleur et de la vivacité de son jeu scénique :

Pélissier, flatteuse sirène,
Non, jamais au théâtre on n'a mieux exprimé
Le plaisir, la douleur, la tendresse, la haine.
En toi, jusqu'à la mort, tout paraît animé.
On dirait, à te voir dans les flots de Neptune
T'élancer, voler au trépas,
Qu'un triton à bonne fortune
Vient te recevoir dans ses bras.

La mort vint frapper Mlle Petitpas au milieu de ses triomphes de toute espèce : elle cessa de vivre, à l'âge de trente-trois ans, le 24 octobre 1739. Ses appointements réglés en 1725 à 1,200 livres, plus 300 livres de gratification, avaient été portés à 3,200 livres en 1738, par augmentations progressives.

Après quinze ans de service, les acteurs ayant 1,500 livres d'appointements avaient droit à 1,000 livres de pension. Ceux qui ne recevaient que 1,200 livres ou moins, obtenaient la moitié de leurs appointements, constitués en pensions, après leur retraite. Les augmentations de traitement étaient considérées comme des gratifications, et ne pouvaient être admises en compte pour le réglement de la pension. Ainsi les 3,200 livres reçues par Mlle Petitpas, pendant chacune des dernières années de son service, ne représentaient que 1,500 livres, maximum des appointements établis par le réglement de 1713 ; c'est sur cette base que l'on aurait établi sa pension, aux termes de l'article 42 de ce réglement.

Le comte de Clermont prince du sang, tonsuré, possédant six abbayes qui lui donnaient cent mille écus de rentes, cède Mlle Quoniam, jolie rotisseuse, à son neveu le prince de Conti, pour se jeter dans les bras de Mlle de Camargo. Devenu lieutenant-général des armées du roi, sans abandonner ses bénéfices ecclésiastiques, il part, et son Armide inconsolable ne veut pas danser jusqu'au retour de son abbé chéri. Plus tard, en 1737, le comte veut joindre à sa mense l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, d'un revenu de cent soixante mille livres, et les Parisiens, donnant leur avis en cette affaire du plus haut intérêt, disent que le roi vient d'accorder Saint-Germain-

des-Prés à ce prince, et l'abbaye de Montmartre à Mlle de Camargo.

Épuisé, mis au néant par ses nymphes et ses bacchantes, le prince de Carignan, directeur suprême de l'Opéra, meurt en avril 1741, et malgré ses escroqueries de toute espèce, malgré les cinquante mille écus de profit que lui rendaient les cartes dans le tripot qu'il tenait en son hotel de Soissons, malgré ses énormes déprédations à l'Académie, ce premier prince du sang de Savoie et le plus proche parent du roi Louis XV, laisse pour cinq millions de dettes. Aussi disait-on à la cour, à la ville, qu'il y avait un homme à l'Opéra qui jouait toutes sortes de rôles, excepté celui de prince. Son père, le duc de Gèvres, tenait un pareil jeu, qui lui rapportait cent trente mille livres par an.

En 1742, Mlle Le Duc, figurante, paraît à Longchamp, avec deux compagnes, dans un carrosse à six chevaux, descend au bois de Boulogne, et s'y promène dans une petite calèche admirable, attelée de six poneys charmants, équipage de la dernière magnificence. Couverte de diamants, la virtuose excita la jalousie de toutes les femmes, scandalisa le populaire, et fit chanter des refrains au feu d'enfer contre le prince de Clermont, abbé de Saint-Germain-des-Prés, son nouvel amant. Cette académicienne ouvrit la marche, que beaucoup d'autres suivirent, en se montrant à cette promenade avec un faste, une élégance, que les duchesses ne pouvaient pas toujours imiter.

Après avoir quitté l'Opéra, Mlle Le Maure voulut s'éloigner du monde et surtout des théâtres. Dans la solitude qu'elle se choisit au Marais, près du Temple, elle fit la connaissance d'une dame ayant nom *Brigard de La Garde.* Cette femme avait un fils, ecclésiastique plein de zèle, qui s'occupa sérieusement de la conversion de la cantatrice en retraite. L'abbé de La Garde fit de tels progrès en la catéchisant, prit un ascendant tel sur l'esprit de Mlle Le Maure, qu'il finit par l'engager à.... rentrer à l'Opéra. Les solitaires du Temple vinrent s'établir près du Palais-Royal; Mme de La Garde, son fils et la virtuose, ne formèrent plus qu'une seule famille. Enchantés de lui devoir le retour d'une actrice dont ils regrettaient le précieux talent, Rebel et Francœur ac-

cueillirent à merveille l'abbé, devinrent ses amis, et saisirent avec empressement toutes les occasions de le servir. Chargés du soin des fêtes particulières que Louis XV donnait à ses intimes dans ses petits appartements, ils en confièrent les détails à La Garde, qui se trouva placé dans son véritable élément. Il s'acquitta si bien de sa mission que le roi le fit inscrire pour une pension de 1,200 livres sur son trésor. La marquise de Pompadour le nomma son bibliothécaire, avec 2,000 livres d'appointements, qui lui furent continués après la mort de sa bienfaitrice. Elle l'avait déjà fait munir d'une pension de pareille somme sur le *Mercure de France;* joignant un présent de 12,000 livres à la lettre qui l'avisait de cette nouvelle faveur.

Voilà comme, dans cette vie,
Le hasard dispose de nous.

Un autre La Garde, chantant fort bien la partie de basse avec une voix étendue et puissante, La Garde, maître de musique des enfants de France, est l'auteur des partitions d'*Églé*, de *la Journée galante*. Iso, compositeur, prétendit à la propriété de toutes les œuvres musicales publiées par La Garde, et l'attaqua devant les tribunaux. — Je suis, disait-il dans son mémoire, je suis l'auteur de tous ces ouvrages; le sieur de La Garde s'en est approprié la gloire et le profit. » Le Châtelet et le parlement condamnèrent deux fois le réclamant Iso.

L'abbé de La Garde, bibliothécaire de la Pompadour, était si mal famé qu'on l'appelait *La Garde-Bicêtre* pour le distinguer de La Garde le musicien. Plusieurs écrits du temps lui donnent le titre burlesque d'*aumonier de l'Opéra*. L'abbé Pellegrin en était déjà le curé, d'après la *Gazette ecclésiastique*.

26 janvier 1739, fête superbe au chateau de Versailles : deux cent cinquante musiciens jouent au bal, et reçoivent chacun vingt-quatre livres. E. BARBIER, *Mémoires historiques*.

M[lle] Le Maure avait tenu sa parole pendant deux ans. Elle imposa de nouveau ses conditions aux directeurs de l'Académie, et fit sa rentrée à ce théâtre pour y chanter jusqu'au 1[er] avril 1744, époque de sa retraite définitive. Elle avait triomphé, le 8 novem-

bre 1740, à la reprise d'*Amadis*, créé le rôle d'Isbé le 10 avril 1742, et figuré de la manière la plus brillante à coté de Jéliotte, de Chassé, dans *Hippolyte et Aricie*, remis en scène solennellement le 11 septembre de la même année. Un écrivain de l'époque dit :

— Mlle Le Maure n'a point chanté hier, parce que Ricau, son friseur, n'était pas arrivé. » 8 mai 1743.

— Le roi doit aller vendredi prochain à l'Opéra. L'on espère que les raisons qui, tous les mois, empêchent Mlle Le Maure de chanter auront cessé. » 23 décembre 1743.

Tant de biographes se sont trompés sur la retraite définitive de Mlle Le Maure, retraite qu'ils placent en 1735, neuf ans trop tot, que j'ai dû recourir à des preuves multipliées afin d'établir ma version d'une manière inattaquable.

Les dynasties de nos rois, de nos reines de théâtre présentent aussi leurs abdications, exils, restaurations, leurs interrègnes et même leurs *cent-jours*.

Depuis un an, Mlle Le Maure ne se faisait plus entendre que par ses amis, lorsque, en 1745, elle consentit à chanter dans les spectacles donnés pour le mariage du dauphin, à condition qu'un carrosse du roi viendrait la prendre et la conduirait à Versailles, accompagnée par un gentilhomme de la chambre. En traversant Paris, elle s'écria : — Mon Dieu ! que je voudrais être à l'une de ces fenêtres pour me voir passer ! »

Mlle Pélissier quitte définitivement la scène lyrique en 1747, et meurt deux ans après, à l'âge de quarante-deux ans. Elle avait épousé l'entrepreneur du théâtre de Rouen, et tenu le premier emploi de cantatrice en cette ville depuis 1721 jusqu'au 16 mai 1726. Mlle Le Maure était devenue Mme la baronne de Montbruel. Mlle de Fel est appelée à recueillir cette double succession.

Admise, en 1744, à l'Opéra, Mlle Chevalier remplace Mlle Petitpas, et joue quelques rôles nobles et tragiques, tels que ceux d'Érinice dans *Zoroastre*, de Médée dans *Thésée*.

Fille d'un organiste de Bordeaux, Marie de Fel naquit en cette ville en 1716. A dix-sept ans, elle fit son début dans le ballet des *Éléments*. Une belle voix, étendue, sonore en tous ses degrés, des connaissances en musique plus solides que celles des

acteurs de ce temps, ces avantages valurent à Mlle de Fel des succès éclatants, qui se soutinrent pendant plus de vingt-cinq ans. Elle prononçait également bien le français, le latin, l'espagnol, l'italien, cela se conçoit aisément : elle était Gasconne. Aussi fut-elle employée souvent pour le service du Concert spirituel. Mlle de Fel avait appris l'art du chant de Mme Carle Vanloo, sœur du fameux violoniste Somis, virtuose italienne d'un très beau talent.

Mlle de Fel, entrée à l'Opéra dans le mois de novembre 1734, aux appointements de 400 livres, touche 800 livres deux ans après, 2,000 livres en 1740, et 100 livres de pain et vin ; cette dernière somme est portée à 400 livres en 1749, dix ans avant sa retraite. Mlle de Fel était damoiselle, les registres de l'Opéra la nomment *de Fel*, les rimeurs lui donnent aussi la particule aristocratique.

— C'est un rossignol qui chante, un ruisseau qui murmure, un zéphir qui folâtre, » disait-on de Mlle de Fel. Après avoir comblé les tendres vœux d'un certain nombre d'amants, elle voulut prendre le ton sévère d'une prude. — C'est une vraie Pénélope, dit Sophie Arnould, elle défait la nuit ce qu'elle a fait le jour. »

Jéliotte, autre Gascon, tenait l'emploi de première haute-contre, et le sieur de Chassé, comédien d'un rare talent, doué d'une voix de baryton magnifique, avait fait oublier Thévenard. Lepage et Mlle Bourbonnois remplaçaient très-convenablement Chassé, Mlle de Fel.

Les rôles de Castor, Pollux, Thélaïre et Phébé, lors de la nouveauté du chef-d'œuvre de Rameau, avaient été confiés à Tribou, Chassé, Mlles Pélissier, Antier. La célèbre danseuse Sallé représenta la déesse de la jeunesse, Hébé ; Mariette, une Spartiate ; le danseur Dupré, Mlle Petitpas s'y montraient l'un et l'autre sous la figure d'une planète.

— Tous les acteurs et actrices, à l'exception de ceux et de celles qui tiendront les huit premiers rôles, seront obligés de servir dans les chœurs, et d'y chanter, lors même qu'ils seront chargés de quelques petits rôles ; après l'exécution desquels ils reprendront leur place ordinaire. »

Telle était l'obligation imposée aux acteurs de second ordre par l'article 21 du réglement de 1713.

V

De 1745 à 1750.

Tribou, le placet dansé. — Jéliotte. — Un amour impromptu. — Le confesseur du comte de Clermont. — Dépense de l'Opéra. — Spectacle de Servandoni. — Une duchesse dilettante. — Voltaire, *Samson*. — Singuliers débuts. — Pellegrin et sa Jephté. — L'abbé de La Marre. — Boismortier. — Galanterie orientale. — Impot sur les filles d'opéra. — Théâtre de Lyon. — Gaétan Vestris. — Arrestation du prince Édouard d'Écosse. — Le prévot des marchands et Rameau. — Droit des pauvres supprimé, rétabli. — Le deuil de Fifine. — Roy, Bernard, Cahusac. — *Zoroastre,* décors. — Taconet.

Tribou, l'épicurien, disciple du père Porée et l'un de ses élèves les plus chéris, avait cédé sa place de première haute-contre à Jéliotte. Vivant libre et content de peu, Tribou, dans sa vieillesse, devint charmant, son humeur joyeuse ne l'abandonna jamais. Il prit congé gaiement des plaisirs du jeune âge, se laissant aller doucement au courant des années, et dans leur déclin conservant cette philosophie verte et naïve, que Montaigne n'attribuait qu'à la jeunesse. Successeur de Muraire, Tribou ne parvint au premier emploi qu'en 1724. Ce chanteur facétieux, voulant obtenir une grâce du duc d'Orléans, régent, lui présente un placet écrit dans la forme ordinaire. Le prince en fait la lecture ; quand il est au bout, l'acteur lui dit : — Si son altesse voulait le relire, voici le même en vers. — Volontiers, donne. » L'épître rimée étant vue, Tribou témoigne le desir de chanter le placet, on le lui permit de grand cœur ; il chanta. A peine avait-il fini, qu'il ajoute : — Si monseigneur le souhaite,

je vais le danser. — A merveille! danse-le; je n'ai jamais vu danser ni chanter un placet; pour la nouveauté du fait, je t'accorde ce que tu me demandes. »

— La mort de Mlle Lecouvreur est arrivée dans des circonstances assez particulières. Il y a trois ou quatre mois on a conté qu'un abbé (Bouret, mis à la Bastille pour cette affaire) avait écrit à la Lecouvreur qu'il était chargé de l'empoisonner, suivant les uns au moyen d'un bouquet, suivant les autres avec des biscuits, mais que la pitié lui faisait donner cet avertissement. On réveille à présent cette histoire, et l'on ne soupçonne pas moins la duchesse de B.... (Bouillon), fille du prince.... (Jacques Sobieski), qui est folle de Tribou, acteur de l'Opéra, quoiqu'elle ait pour amant le comte de C.... (Clermont). Mais il faut que ce dernier souffre cela. On dit que Tribou aimait beaucoup la Lecouvreur et que voilà la querelle. » E. BARBIER, *Journal historique*, mars 1730.

Un caractère d'une autre espèce, jovial, aimable à sa manière, était celui de Jéliotte. Doux, riant, *amistous*, pour me servir d'un mot provençal qui le peint admirablement, il portait sur son front la sérénité du bonheur; en la respirant lui-même, il l'inspirait. C'était un homme complètement heureux. Né à Moumour, près d'Oloron (Basses-Pyrénées), en 1711, enfant de chœur, puis haute-contre à la cathédrale de Toulouse, excellent musicien, jouant de plusieurs instruments, la beauté de sa voix était généralement admirée. Cette renommée de province arriva jusqu'au prince de Carignan, inspecteur général de l'Opéra. Jéliotte fut mandé, vint débuter de plein vol à l'Académie, et signaler sa première épreuve par un succès d'enthousiasme. Dès ce moment, il jouit de toute la faveur du public, et pendant vingt ans il en fut l'idole. On tressaillait de joie quand il paraissait sur la scène; on l'écoutait avec l'ivresse du plaisir, et toujours l'applaudissement était prompt à marquer le repos de sa voix. Cette voix était admirable, pleine, ronde, sonore, d'un timbre flatteur, bien qu'elle eût un éclat argentin, arrivant sans effort aux notes les plus élevées de la haute-contre.

Jéliotte n'était ni beau ni bien fait; pour s'embellir, il n'avait qu'à chanter. On eût dit qu'il charmait les yeux en même temps que l'oreille. Les femmes en étaient folles; on les voyait à demi-

corps élancées de leurs loges, donner en spectacle l'excès de leur émotion; et plus d'une des plus jolies voulaient bien la lui témoigner. Bon musicien, son talent ne lui donnait aucune peine, et son état n'avait pour lui que des agréments. Chéri, considéré parmi ses camarades, il vivait en homme du monde, accueilli, desiré partout. D'abord c'était son chant que l'on voulait entendre; et pour en donner le plaisir, il était d'une complaisance qui charmait autant que sa voix. Il se fit une étude particulière de choisir et d'apprendre nos plus jolies chansons; il les disait à ravir en s'accompagnant de la guitare. Mais bientot on oubliait en lui le chanteur, pour jouir des agréments de l'homme aimable; et son esprit, son caractère, lui faisaient dans le monde autant d'amis qu'il avait eu d'admirateurs. Il en comptait dans la bourgeoisie et dans la plus haute société; partout simple, modeste, doux, on ne le voyait jamais déplacé. Il s'était fait, par son talent et les grâces qu'il avait obtenues, une petite fortune, et s'en était servi d'abord pour mettre à l'aise sa famille. Il jouissait, dans les bureaux et les cabinets des ministres, d'un crédit très considérable, celui que donne le plaisir; il l'employait à rendre dans sa province les services les plus importants. Aussi l'adorait-on en Languedoc.

Mme d'Épinay, qui devint l'amie de ce comédien chantant, et fut même la confidente, l'entremetteuse de ses amours, en parle ainsi dans ses mémoires:

— Une chose m'étonne et je n'y comprends rien. Jéliotte, fameux chanteur de l'Opéra, s'est installé chez Mme de Jully pendant l'hiver dernier; il a un ton, une aisance à laquelle je ne me fais point. Je sais qu'il y a nombre de bonnes maisons où il est reçu; mais cela m'est toujours nouveau, et quand il perd vingt louis au brelan, je suis surprise qu'on les accepte. Il est réellement d'une société fort agréable; il cause bien, il a de grands airs sans être fat, il a seulement un ton au-dessus de son état. Je suis persuadée qu'il le ferait oublier, s'il n'était forcé de l'afficher trois fois par semaine. »

Jéliotte, acteur à la mode, remplissait la salle toutes les fois qu'il devait paraître. J'ai déjà parlé de l'enthousiasme, du tendre intérêt des femmes pour ce ténor.

Les hommes accordaient à Jéliotte du talent et de l'esprit, chose bien remarquable, si l'on fait attention qu'il était le camarade, le rival de M[lles] de Fel, Cartou, Cléron, Sophie Arnould. Les poètes l'accablaient de vers pitoyables, et ne manquaient pas de le comparer à Linus, Orphée, Arion, suivant l'usage des rimeurs de toutes les époques.

L'opinion générale en ce temps était qu'on ne pouvait faire son chemin dans le monde que par les femmes. Plusieurs exemples éclatants, parmi lesquels je dois citer la fortune immense et prompte de l'abbé de Bernis, avaient donné du crédit à cette croyance. On pensait généralement que depuis un évêché jusqu'aux gratifications de MM. les intendants des Menus, tout devait passer par les mains de la Pompadour ou de ses favorites. L'Allemand Grimm soutient le fait gravement; il s'engagea lui-même dans cette route afin de réussir. Jéliotte négligea d'abord ce moyen de vogue et de réputation. Il adressait en vain ses vœux à M[lle] Chevalier, une de ses camarades, qui le repoussait. — Veux-tu réussir? — lui dit Sophie Arnould, courtise une duchesse. » L'avis était bon, Jéliotte le suivit et s'en trouva bien.

Une femme de la cour, qui voulait absolument se faire remarquer, parvint un soir à se glisser dans les coulisses de l'Opéra. Cachée sous sa mante, abritée entre deux chassis, elle attendait le moment d'aborder l'acteur. Plusieurs gardes-françaises étaient postés sur le théâtre. Sophie Arnould va droit à la pélerine, qu'elle reconnaît, et lui dit : — Que cherche madame la duchesse? un garde-française? nous en avons quarante, et madame n'a qu'à choisir. Jéliotte? nous n'en possédons qu'un, madame, et ne pouvons nous en défaire. D'ailleurs, il est pris. Jéliotte ne va point à la cour; il est de finance. »

La malicieuse Sophie fait une révérence pleine de respect, et part en riant aux éclats. Jéliotte, en effet, était alors dans les bonnes grâces de M[me] de Jully, belle-sœur de M[me] d'Épinay, et bru de la Live de Bellegarde, fermier-général. Jéliotte l'aima beaucoup, et la dame ne répondit pas longtemps à cet amour. Confidente de cette liaison, M[me] d'Épinay fut chargée de la rompre.

— Il faut, ma chère Émilie, lui dit Mme de Jully, que tu me rendes un grand service.

— Lequel ?

— Débarrasse-moi de Jéliotte. »

Ce mot peint tout une époque. Pourquoi donc avoir plus de ménagements pour un amant qu'on n'en avait pour un mari? Mme d'Épinay tenta l'explication; mais l'acteur ingénu, l'acteur aimant avec passion, ne comprit pas.

— Hier matin, écrit-elle, j'ai vu Jéliotte, et, par tout ce qu'il m'a dit, j'ai pensé que Mme de Jully ne s'est pas conduite avec lui de manière à le détacher d'elle. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour le préparer à son malheur, mais il n'a rien voulu entendre. J'ai rendu compte, le soir même, à Mme de Jully, du mauvais succès de mon préambule. »

Mme de Jully fut obligée de fermer sa porte à Jéliotte afin de lui persuader qu'il devait accepter le congé qu'elle lui donnait. Il se tut, et cette aventure ne serait peut-être pas connue sans les indiscrétions posthumes de Mme d'Épinay.

Jéliotte et Mlle Petitpas, encore au second rang, avaient été désignés pour doubler, à l'improviste, leurs chefs d'emploi dans *les Fêtes grecques et romaines*. Indifférents l'un pour l'autre, à leur entrée en scène, plaire au public était leur unique ambition. Tibulle et Délie ne s'étaient pas encore vus de si près, si bien ajustés, et dans une position aussi favorable à l'aveu réciproque des tendres sentiments qui parfois viennent agiter de jeunes cœurs infiniment sensibles. Délie avait des yeux si doux, Tibulle tant de séduction dans la voix, le parolier leur suggérait des propos si galants, que la passion dramatiquement imitée ne fut bientot plus une feinte; elle fit de rapides progrès. Le public prenait tant de plaisir à voir ce couple charmant faire l'amour avec une vérité si parfaite, que ses transports d'enthousiasme éclatèrent de manière à désespérer Tribou, Mlle Le Maure. Les deux amants d'opéra devaient s'embrasser au dénouement; ils accomplirent ce devoir de leur état avec une exaltation de sentiment, un abandon tels que le parterre applaudit plus vivement encore. On assure qu'un mot fut dit à l'oreille; mais, comme il n'était point en récitatif, l'assemblée ne l'entendit pas.

Naïf en ses amours, bien que chanteur à l'Opéra, Tibulle voulut savoir s'il pouvait compter sur la foi jurée par sa Délie de coulisses. Indiscrète curiosité! Embusqué dans une maison voisine, l'amant heureux et jaloux vit entrer, pendant un seul jour, sept rivaux chez sa belle. Désespéré de n'en voir sortir aucun, il découvrit une secrète issue, alla s'y poster à la brune, un galant fit retraite par cette voie à six heures du matin : c'était le numéro 8!

Admis à l'Opéra le 15 avril 1733, aux appointements de 1,200 livres, Jéliotte obtint une augmentation l'année suivante, et toucha 1,500 livres; 1,800 livres en 1738, et 500 livres de gratification. Ce traitement fut porté progressivement à 3,000 livres avec 2,000 livres de gratification, et 300 livres de pain et vin.

Jéliotte mit en musique *Zélisca*, de La Noue, comédie-ballet, écrite pour les fêtes du mariage du dauphin. *Zélisca* fut représentée à la cour en 1745, et préférée à *la Princesse de Navarre* de Voltaire et Rameau.

Exaudet, violoniste, qu'un menuet a rendu fameux, figurait alors dans l'orchestre de l'Opéra. Ses appointements, de 400 livres d'abord, furent portés à 500 livres en 1751. On y remarquait aussi Chefdeville, aîné, le plus habile joueur de musette que la France ait produit, Planches, 89.

Pierre Sodi, de Rome, vint à Paris en 1743, et fut engagé à l'Opéra comme danseur et compositeur de ballets. Ce chorégraphe avait une imagination féconde, s'il faut en juger par le nombre de ses ouvrages, parmi lesquels on remarqua *la Cornemuse*, *les Jardiniers*, *les Fous*, *les Bouquets*, *les Mandolines*. Il composa ce dernier ballet pour faire briller le talent de son frère, Charles Sodi, qui jouait fort bien de la mandoline, et recevait tous les jours les applaudissements du public, en paraissant parmi les acteurs pour exécuter, sur son instrument, des solos très difficiles.

Le frère de Mlle de Camargo, violoniste à l'orchestre de l'Académie, recevait 450 livres par an, plus 50 livres pour jouer la partie de cor *dans l'occasion*. Ce frère avait été danseur; je le vois figurer avec sa sœur, en 1727, dans une représentation de *Roland*.

Mlle Le Duc, figurante, veut se déguiser en soldat afin de suivre, à l'armée, le comte de Clermont, abbé de Saint-Germain-des-Prés. Un ordre secret l'en empêche. Quelques jours après, le 10 février 1743, au sortir de la Comédie-Italienne, ce prince fait éclairer à Mlle Le Duc avec quatre flambeaux, et marche devant elle ainsi qu'un écuyer. Il veut lui faire quitter l'Opéra. Indignée, la figurante lui donne son congé, disant qu'elle préfère sont état à celui de princesse. Le comte implore son pardon, l'obtient, et Mlle Le Duc continue à danser au théâtre, malgré son marquisat de Tourvoy, dont il l'avait dotée. Le prince étant malade, sa famille veut lui donner un confesseur; il dit qu'il en est pourvu, qu'il a fait appeler celui qui possède toute sa confiance, et l'on voit arriver en manteau noir, en chapeau rabattu, sa marquise chérie. Plus tard, un danger très sérieux le menaçant, l'archevêque de Paris lui porte les sacrements et ne demande pas que la marquise ballérine, présente à la cérémonie, s'éloigne. Ce prélat savait que le comte-abbé l'avait épousée.

— M. le prince, comte de Clermont, a fait des merveilles à la bataille de Rocoux, il s'est acquis une grande réputation dans cette campagne. On ne badine plus sur sa qualité d'abbé, ni sur l'abbesse Mlle Le Duc. Il n'y a rien à dire sur la conduite de la ville, quand on se comporte ainsi en homme de guerre. » E. J. F. BARBIER, *Journal historique*.

Deux Clermont ont été présents à cette affaire;
L'abbé parut combattre en brave militaire,
Et le militaire en abbé.

La maison des champs de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés était à Berny, le prince-abbé de Clermont y fit construire une salle de spectacles où l'on représentait des comédies, des opéras, des ballets, pour l'ébattement de ses moines. Des festins somptueux étaient servis au réfectoire, et Mlle Le Duc en faisait les honneurs.

Comparez, s'il vous plaît, les états de dépense annuelle de l'Opéra depuis 1733 jusqu'en 1740, avec ceux de l'époque précédente et les états de dépenses que je vous ferai connaître suc-

cessivement. Ces dépenses n'ayant presque pas varié pendant sept ans, je vous donne l'état de 1733.

Appointements des acteurs, danseurs, choristes, symphonistes	106,477 liv.
Gratifications des acteurs	7,287
Gratifications extraordinaires	18,700
Pain, vin et chaussure des acteurs	1,367
Appointements des commis	7,054
Pensions des acteurs	25,839
Pensions des familles Lulli et Francine	29,125
Garde de l'Opéra	1,620
Quart des pauvres	68,783
Luminaire en cire et suif	14,957
Luminaire en huile	986
Dépenses journalières des représentations	16,009
Menuisiers du magasin	1,154
Tailleurs, brodeuses, couturières	8,520
Ouvriers et manœuvres extraordinaires	1,614
Marchés à l'année	8,856
Peinture des décorations	17,500
Marchandises et fournitures d'étoffes	32,627
Bois de menuiserie	848
Bois à bruler	765
Anciennes dettes de l'Opéra	21,839
Payé à l'acquit du directeur	1,831
Intérêts des fonds, honoraires et frais de régie	27,900
	411,680

Avec les sous et deniers que je n'ai point portés, tout cela forme un total de 411,680 livres. En vingt ans la dépense de l'Opéra s'est élevée au-dessus du sextuple des 67,050 livres montant de l'état arrêté par Louis XIV en 1713. Cette dépense va s'accroître encore, mais non pas en si peu de temps, et dans une telle proportion.

L'Académie fermait son théâtre pendant vingt-trois jours à Pâques; onze fêtes solennelles commandaient autant de relâches dans le cours de l'année. Le Concert spirituel ouvrait alors ses portes, mais il ne pouvait satisfaire que les amateurs de musique. Une grande partie du public restait oisive : Servandoni voulut l'occuper agréablement. Le roi, qui prescrivait la cloture

des théâtres pendant le temps pascal, ne fit aucune difficulté de permettre à Servandoni, son peintre-architecte, d'ouvrir un spectacle qui devait remplir l'interrègne des autres. Il lui prêta la salle immense des Tuileries, dite *des Machines,* et l'on y représenta des drames pantomimes dont les décorations étaient l'objet principal. Servandoni composait une suite de tableaux d'un bel effet, contrastés avec artifice, et groupait une foule d'acteurs habillés pour animer ses décors. Une pièce batie sur les fondations tracées par l'architecte était exécutée par des mimes, dont la musique accompagnait les gestes, et faisait parler le silence : c'était un opéra sans paroles et sans voix.

Servandoni commença par un sujet chrétien en représentant d'abord l'église de Saint-Pierre de Rome. Il passa bientot au profane; et, dès la seconde année, Pandore ouvrit sa boîte devant les curieux, charmés de retrouver l'opéra, dont ils étaient privés à la fin du carême. *Énée aux Enfers, les Travaux d'Ulysse, Héro et Léandre, la Forêt enchantée, le Triomphe de l'Amour conjugal,* parurent successivement sur le théâtre des Tuileries. *La Forêt enchantée,* sujet pris de *la Jérusalem délivrée,* produisit le plus grand effet, ainsi que *les Conquêtes de Thamas-Kouli Kan.* Le violoniste Alexandre composait la musique des pantomimes ajustées par Servandoni. Ces spectacles, renouvelés chaque année, continuaient d'être offerts au public pendant plusieurs dimanches et fêtes après la réouverture des théâtres. L'entreprise de Servandoni réussit très-bien tant qu'il la dirigea; cet artiste, appelé par le roi de Pologne, en 1755, abandonna son spectacle à Quillet, à Moulins, décorateurs de l'Opéra, qui firent de vains efforts pour le soutenir.

La Reine de Persépolis, et beaucoup d'autres pantomimes représentées en 1810 sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, étaient des spectacles dans le genre de Servandoni.

La Poupelinière s'intéressait vivement à Rameau. Ce financier avait obtenu de Voltaire une tragédie lyrique pour son protégé. *Samson* est le premier ouvrage dont ce maître écrivit la musique. Lebeuf et Lecomte, directeurs de l'Académie, refusèrent l'œuvre de Voltaire et de Rameau. Ces entrepreneurs étaient des

ignorants, des cuistres comme une infinité des hommes de paille que l'on a mis à la tête de nos théâtres, cependant Lebeuf et Lecomte n'avaient pas tort. Voltaire les accuse, c'est tout simple; il me sera facile de justifier le refus de ces entrepreneurs en ajoutant une petite glose au plaidoyer de l'auteur de *Samson*. Voici comment le parolier exhale sa mauvaise humeur au sujet de ce contre-temps. Je dis *le parolier* et non pas *le poète*, car les livrets de Voltaire sont ce que l'on peut imaginer de plus misérable. Dans ce genre, tous ceux qu'il a critiqués, décriés, flagellés, assommés de ses traits satiriques, Danchet même, Danchet! sont des génies, si l'on veut les comparer à l'auteur de *Samson*, de *Pandore*, de *Tanis et Zélide*. Voici donc la tirade, assez forte de raisons, du philosophe de Ferney.

— Une comédie de *Samson* fut jouée longtemps en Italie. On en donna une traduction à Paris en 1717, par un nommé Romagnesi. On la représenta sur le théâtre français de la Comédie-Italienne, anciennement le palais des ducs de Bourgogne. Elle fut imprimée et dédiée au duc d'Orléans, régent de France. Dans cette pièce sublime, Arlequin, valet de Samson, se battait contre un coq-dinde, tandis que son maître emportait les portes de la ville de Gaza sur ses épaules. En 1732, on voulut représenter à l'Opéra de Paris une tragédie de *Samson*, mise en musique par le célèbre Rameau; mais on ne le permit pas. Il n'y avait ni Arlequin ni coq-dinde : la chose parut trop sérieuse. On était bien aise d'ailleurs de mortifier Rameau, qui avait de grands talents. Cependant l'on joua dans ce temps-là l'opéra de *Jephté*, tiré de l'ancien testament, et la comédie de *l'Enfant prodigue*, tirée du nouveau. »

Voltaire n'est pas plus exact que juste lorsqu'il rapporte certains faits qui le concernent. Si l'auteur de *Samson* avait voulu dire tout, il n'aurait pas manqué d'ajouter que le *Jephté* de Pellegrin et de Montéclair, première pièce donnée à l'Opéra sur un sujet tiré de l'Écriture-Sainte, le *Jephté* suivait le cours brillant de ses représentations, lorsque le cardinal de Noailles, archevêque de Paris, eut le crédit de les faire interrompre. Le sort de cet ouvrage fut déploré par le Vaudeville, chantant sur l'air *des Pendus* :

C'est celui du pauvre *Jephté*,
Si digne d'être regretté;

Hélas! à la mort on le livre,
Quand il ne demandait qu'à vivre!
Tout Paris dit, d'un ton plaintif :
Fallait-il l'enterrer tout vif?

Lebeuf et Lecomte, refusant l'opéra de *Samson*, agissaient avec une prudence dont Voltaire n'avait pas le droit de se plaindre. Il valait bien mieux n'être pas mis en scène, que de se voir arrêter sur le premier élan d'un succès. L'anathème dont on avait frappé *Jephté*, s'étendait sur *Samson*, il venait l'atteindre au berceau. Quant à la comédie de *l'Enfant prodigue*, qui sans doute est la sienne, jouée en 1736, il faudrait être bien méticuleux, bien inquiet pour aller retrouver la parabole divine dans une action bourgeoise qui n'offre guère avec elle que la conformité du titre.

Jephté fut remis en scène l'année suivante, il comptait sept reprises en 1745.

On avait d'abord fait paraître les débutants dans les prologues, avant de les lancer au travers des cinq actes d'un opéra. Les nouveau-venus étaient soumis à cette épreuve du temps de Lulli, de Campra, de Mouret. Une autre coutume s'établit en 1730. Le débutant ne monta plus sur la scène pour faire connaître sa personne et le charme, la puissance, l'agilité de sa voix. On avait soin de créper ses cheveux, de le poudrer à frimas; coiffé d'un tricorne de satin bleu, chargé de rubans; vêtu d'un costume de berger galant, tenant en main sa houlette dorée, le nouveau Tircis arrivait au milieu des musiciens, des choristes, se campait devant un pupitre et chantait *Exurgat Deus*, *Pie Jesu*, *Virgam virtutis tuæ*, ou bien le fameux *Amen* de Lalande. C'est aux concerts spirituels, donnés aux Tuileries pendant la quinzaine de Pâques et le repos des spectacles, que les débuts des acteurs lyriques avaient lieu. Jéliotte, Poirier, Latour, Pillot, Muguet, Legros, et beaucoup d'autres ténors, après avoir satisfait à cet usage au gré des intendants de la musique du roi, et du public, furent engagés pour représenter *les princes et les bergers*, extrémités sociales que les registres de l'Opéra renfermaient curieusement dans la même accollade.

Il n'était pas moins divertissant de voir des nymphes et des reines, des bacchantes et des bergères de théâtre, en habit de cérémonie, en costume infiniment dégagé, des magiciennes même, la baguette d'or à la main, venir usurper les augustes fonctions du sacerdoce, en récitant des oraisons, des litanies, des motets au Concert spirituel, pour se préparer aux scènes brillantes et passionnées du drame lyrique.

Pellegrin meurt le 5 septembre 1745, à l'âge de huitante-deux ans. Il est surprenant que cet abbé parolier n'ait jamais fait une œuvre lyrique avec l'abbé musicien Campra, bénéficier de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence. Ces deux ecclésiastiques se seraient bien entendus pour composer un opéra religieux mis en scène sur le théâtre des jésuites. *Jonathas*, représenté, en 1733, au collége de Louis-le-Grand, n'était orné que de ballets dansés par les élèves. Les humanistes et les philosophes y gambadaient vêtus en jeunes filles. *Télémaque, les Fêtes de l'Été, le Jugement de Pâris, les Plaisirs de la Campagne, Renaud, Télégone, Orion, la Princesse d'Élide,* pièces de grand calibre de Pellegrin, étaient représentées à l'Opéra depuis dix-huit ans bien comptés, et pourtant cet infortuné parolier n'avait pas encore pu trouver dans ses profits de quoi payer le prix d'une perruque, meuble indispensable alors, et dont il éprouvait le plus pressant besoin. Le succès de *Jephté* lui fournit enfin trente-six francs pour en acheter une.

Sa Durandal, c'est ainsi que les compagnons de Roland désignaient l'épée de ce chevalier : les musiciens de l'orchestre appelèrent *sa Jephté* la perruque neuve de Pellegrin.

Tourmenté par le sujet d'*Hippolyte et Aricie*, ce parolier s'endormit un soir en cherchant inutilement le moyen de terminer son troisième acte par une fête. Le lendemain matin, sa servante l'éveille en criant : — Levez-vous, monsieur, levez-vous ! il est temps d'aller dire la messe, vu la fête. — Bah ! ce n'est rien d'avoir trouvé la fête; le difficile est de l'amener, » répondit Pellegrin en se frottant les yeux.

Voici la meilleure épitaphe que l'on fit pour ce parolier, auteur du *Nouveau-Monde,* comédie en trois actes, en vers, re-

présentée avec un très grand succès en 1722, à la Comédie-Française :

> Enfin l'auteur du *Nouveau-Monde*
> Vient de partir pour l'autre monde;
> Muse, tous vos projets sont ici superflus :
> Passant, dites pour lui ce qu'il ne disait plus.

Pauvre hère plus misérable et surtout plus endetté que Pellegrin, l'abbé de La Marre avait fait représenter *Zaïde, reine de Grenade*, musiquée par Royer. Ce compositeur, bourru de sa nature, se plaignait sans cesse du sort, qui pourtant le traitait assez bien. L'abbé lui dit un jour : — Votre état me fait pitié, je voudrais de bon cœur vous en tirer. Il me vient une idée, prêtez-moi cent pistoles, et si je vous les rends, vous serez l'homme du monde le plus heureux. »

Royer ne prêta rien du tout.

L'abbé de La Marre, né à Quimper en 1708, un des protégés de Voltaire, qui l'appelle gentiment *le petit La Marre*, n'avait pas le sou, *jouissait* de la plus mauvaise santé, n'avait ni vêtements, ni pain, ni souliers. Le soir, vers minuit, lorsque tout le monde se livrait au sommeil, il contrefaisait, avec une pipe à fumer, les cris d'un enfant abandonné; le matin, sur le point du jour, il mettait en train de chanter les coqs du voisinage. Ennuyé de son métier peu lucratif de parolier, croyant échapper à l'infortune, l'abbé de La Marre quitta la soutane et l'Opéra pour un emploi dans les fourrages de l'armée. Il eut de quoi diner alors. C'était pendant la guerre de 1741. Le malheur s'attachait à ses pas; une fièvre ardente le saisit aux environs d'Égra; son infirmier l'ayant quitté pendant un accès violent, l'abbé se précipita par la fenêtre. Avant d'expirer, il dit à ceux qui le relevaient : — Je ne croyais pas les seconds aussi hauts en ce pays-ci. »

Titon et l'Aurore, livret que La Marre laissait en portefeuille, obtint, douze ans plus tard, le plus brillant succès.

— Une chose encore perd nos acteurs et nos actrices, c'est la fureur de pousser et de faire briller leur voix. La plupart surtout de nos actrices ne débitent point : elles ne font que chanter, et c'est plus la faute du public que la leur. Elles n'ont pas plus tot fait une sottise de ce

genre, que sur le moment elles sont applaudies. Notre public est bien singulier, je ne sais pas quand il se corrigera. RÉMOND DE SAINT-MARD, *Réflexions sur l'Opéra*, in-12, 1741, sans nom d'auteur.

Bienheureux Boismortier, dont la fertile plume
Peut tous les mois, sans peine, enfanter un volume.

Ce bienheureux fermait la bouche à ses critiques en leur disant : — Je gagne de l'argent. » *Daphnis et Chloé*, pastorale représentée en 1747, est son meilleur ouvrage. Il avait donné précédemment *les Voyages de l'Amour* et *Don Quichotte chez la Duchesse*. C'est dans la musique de chambre que Boismortier s'était fait remarquer pour son abondance trop souvent stérile. Son motet *Fugit nox* fut très estimé dans son temps. Ce musicien était plaisant, ingénieux et de bonne compagnie; il faisait des vers dans la manière de Scarron. Il était fort distrait, et bien qu'il fût un des chefs de chant de l'Opéra, Boismortier ne put jamais diriger l'exécution de ses ouvrages. Il disait aux chefs d'orchestre du Concert spirituel et de l'Académie : —Voilà ma partition; faites-en ce que vous pourrez, car, pour moi, je n'entends pas plus à la faire valoir que le plus petit enfant de chœur. »

Rameau fut assez heureux pour exciter une émeute; ses partisans luttèrent contre les partisans de l'Italie et ceux de la musique de Lulli. Paris n'avait pas de journaux où les trois partis auraient pu s'attaquer ou se défendre, leur polémique vint se réfugier au théâtre. *Le Je ne sais quoi*, *le Badinage*, *les Talents à la mode*, comédies en vers, sont trois plaidoyers où de Boissy traite à fond les questions relatives aux musiques belligérantes. Ces mémoires sur procès que nous ne lisons plus, étaient alors accueillis avec empressement, avec passion ; le public y prenait le plus vif intérêt, il préludait à la guerre des Bouffons que nous verrons éclater en 1752.

Les Muses galantes, opéra-ballet, paroles et musique de J. J. Rousseau, est essayé chez la Poupelinière. Rameau déclare qu'une partie de cet ouvrage devait être d'un compositeur habile, et que le reste appartenait à un ignorant qui ne connaissait pas même les premiers principes de la musique.

Les envoyés de Tunis assistent à la représentation donnée le 11 mai 1743. La salle était comble, accueillis à merveille, on les applaudit vivement. Desirant faire assaut de politesse avec les Parisiens, ils s'empressent d'inonder de musc leur loge et celles de leurs voisins. Cette galanterie orientale produisit un effet contraire à celui qu'ils en attendaient. On les maudit alors en désertant une salle empestée.

Un élève du fameux danseur Dupré, Noverre, qui plus tard s'illustra dans la chorégraphie, fait ses premiers pas à l'Opéra, le 17 octobre 1743, pendant le voyage de la cour à Fontainebleau.

Thuret, directeur de l'Académie, gouverna ce théâtre avec intelligence de 1733 à 1744; mais il y perdit sa santé plus une partie de sa fortune. Batard du prince Eugène de Savoie, écuyer du feu duc de Gesvres et fermier de son hotel, il avait précédemment fait partie de la maison du prince de Carignan. A la suppression des hotels de Soissons et de Gesvres, il obtint l'Opéra comme indemnité d'une pension de 10,000 livres que le prince de Carignan lui devait en sa qualité d'héritier du feu duc de Gesvres, et ne voulait pas lui payer. Cette pension est mise à la charge de l'Opéra, qui la paye à Thuret, lorsque ce capitaine abandonne le commandement de l'Académie. — Les privilèges relatifs à l'impression des poèmes lyriques et de leur musique, sont au nom d'Eugène de Thuret, ancien capitaine au régiment de Picardie, dont il ne connait peut-être pas l'uniforme. C'est un officier de la régence, il n'a jamais vu que le feu qui sort des trappes de l'Opéra. » Les lettres-patentes du 12 novembre 1734 lui confèrent la propriété des livrets et des partitions des opéras mis en scène sous sa direction.

Thuret imagina le premier de se faire payer une redevance par les demoiselles qui voulaient figurer sur son théâtre : à lui ce brevet d'invention. Monnet, directeur de l'Opéra-Comique, suivit bientot un précieux exemple. Voici comment s'exprime un auteur contemporain sur cette nouvelle industrie.

— Une fille qui desire se faire connaître, et se flatte de réussir par sa beauté, se présente à Thuret, à Monnet. Tous deux, dans la plus

grande pénurie de sujets, disent qu'ils ont trop de monde. Une jeune personne qui veut monter sur les planches, et se faire voir aux Américains, aux Anglais, aux Hollandais et même aux Allemands, tous gens ruinables, sacrifie quelque chose, et demande d'abord de s'essayer gratis. Le directeur fait valoir alors les prérogatives singulières dont jouissent les filles de spectacle, qui, n'étant plus sujettes à la correction paternelle, à la rigueur de la police, peuvent être dénaturées et galantes avec impunité. Ces privilèges abominables, qui ne sont que trop réels, déterminent les postulantes à faire un abandon sur les produits de leur industrie particulière, et s'engagent dès lors à payer une certaine somme par mois, afin d'être mises en possession de l'indécence privilégiée. »

Une fille était enlevée à ses parents, violemment ou bien avec adresse; il suffisait de la faire inscrire sur les contrôles de l'Opéra, pour la soustraire aux justes réclamations de sa famille. Louis XIV avait établi cet asile, ce lieu d'immunité pour les filles qui voulaient se soustraire à l'autorité paternelle. Quelquefois une lettre de cachet les forçait de venir se ranger parmi les élèves de la danse ou du chant; les seigneurs qui ne daignaient pas prendre la peine de les séduire, employaient ce moyen. Le comte de Melun fit enlever, d'un seul coup, les deux demoiselles de Camargo, dont une était à peine agée de treize ans.

Mais ce voluptueux, à ses vices fidèle,
Cherche pour chaque jour une amante nouvelle.
La fille d'un bourgeois a frappé sa grandeur;
Il jette le mouchoir à sa jeune pudeur :
Volez, et que cet or, de mes feux interprète,
Coure avec ces bijoux marchander sa défaite :
Qu'on la séduise ! Il dit : ses eunuques discrets,
Philosophes abbés, philosophes valets,
Intriguent, sèment l'or, trompent les yeux d'un père.
Elle cède; on l'enlève; en vain gémit sa mère.
Échue à l'Opéra par un rapt solennel,
Sa honte la dérobe au pouvoir paternel.

Gilbert désigne le duc de Fronsac dans ces vers. Un amateur, un abbé s'était-il fait remarquer pour la beauté de sa voix, la

contrainte par corps l'amenait à l'instant sur la scène lyrique. La lettre de cachet donnait des acteurs à l'Opéra, comme elle fournissait des captifs à la Bastille. Rousseau, Lays, Chollet et bien d'autres furent enrolés de cette manière.

Le mot italien *opera* signifie *œuvre, affaire*. Voltaire donnait plaisamment le nom de *filles d'affaires* aux demoiselles de l'Opéra.

L'arrêt du Conseil du 6 aout 1745 déclare insaisissables les pensions des chanteurs, danseurs, symphonistes et de tous les employés de l'Académie royale de Musique.

Monnet venait de régénérer le théâtre de l'Opéra-Comique; il payait 15,000 livres par an au directeur de l'Académie le droit de produire des chanteurs et des danseurs sur son théâtre. La comédie, le vaudeville, l'opéra comique, la parodie surtout, exécutés par d'excellents acteurs, étaient mis en scène avec un grand luxe de décorations. Préville, Bellecour, figuraient parmi ses comédiens; Préville chantait le couplet au besoin. Noverre, Mlles Puvigné, Lany dansèrent si bien le pas des Fleurs, dans la parodie des *Indes galantes*, que l'Opéra s'empressa d'enlever à Monnet ces précieux sujets. Rameau conduisait l'orchestre, qu'il avait formé; Boucher, peintre du roi, s'était chargé de dessiner les costumes et les décors. Thuret se préparait à quitter la direction de l'Académie; Monnet refusa les offres d'une compagnie qui voulait la lui faire obtenir. Content de son sort, il avait tout ajusté pour ouvrir la foire Saint-Laurent d'une manière plus brillante encore; lorsque Berger, succédant à Thuret, fit résilier le bail de Monnet huit jours avant cette ouverture, et prit à son compte l'exploitation du théâtre forain, sans indemniser l'entrepreneur qu'il dépossédait.

Le drame lyrique avait remporté d'éclatantes victoires dans les grandes villes de la province dès l'année 1685; le charme de ce nouveau spectacle s'évanouit bientot. A partir de 1700 on remarque de longs interrègnes. L'opéra ne pouvait se maintenir en province, attendu que son répertoire, trop restreint, n'offrait plus d'attrait au public au bout d'un certain nombre de représentations. D'ailleurs, dans chaque ville on avait tout à créer,

l'équipement d'un opéra coutait plus que la mise en scène de cinquante comédies. Le duc de Villeroi donna la direction du théâtre de Lyon à Monnet, sous la condition expresse d'y ramener le drame lyrique dont cette ville était privée depuis quinze ans. Le nouvel entrepreneur y débute, le 15 décembre 1745, par un opéra, *Pyrame et Thisbé;* le lendemain, il affiche *la Surprise de l'Amour*, comédie, *la Chercheuse d'Esprit,* opéra comique. Cette alternative de musique, de déclamation, de danse, de vaudevilles, combinaison heureuse non encore imaginée, ne sauva point du naufrage son ingénieux inventeur. Il fut obligé de quitter la partie avant la fin de l'année.

Les demoiselles de la haute société ne devaient point se montrer au spectacle. Leurs mères prudentes savaient retenir au couvent des témoins incommodes ou des rivales dangereuses. Nouvelles mariées, ces demoiselles faisaient leur entrée dans le monde en allant à l'Opéra. Toutes les pompes de la toilette se déployaient pour cette présentation solennelle. Les reines de France, les princesses étrangères mariées à des princes de notre nation se conformaient à cet usage. La jeune épouse venait, en grande loge, faire la révérence au public; l'assemblée entière payait ce gracieux salut en applaudissements prolongés. Si la mariée était belle, tout Paris le savait dès le lendemain : on avait du moins exposé ce tableau vivant dans le cadre le plus avantageux.

Samuel Bernard envoya mille livres à Mlle Le Maure, en remerciement de ce qu'elle avait repris le rôle de Délie dans *les Fêtes grecques et romaines*, le jour où la duchesse de Mirepoix, nouvelle mariée vint saluer le public de l'Opéra. Beau-père généreux, le même banquier donna cent louis à Mlle Sallé pour avoir dansé galamment à la noce du président Molé, devant la table où fonctionnaient les convives.

Gaétan Vestris débute en 1748; il se règle d'abord sur le Grand Dupré, qu'il voulait remplacer, et le surpasse. La danse de Vestris était un chef-d'œuvre de grace et de noblesse. Lany, danseur comique de très bon gout, admirable dans les rôles de pâtre, de gentil paysan, entre à l'Académie en 1750. Devenu maître de ballets, il débarrasse la danse de la musique de Lulli,

en adoptant des airs nouveaux, plus vifs, il lui prête une élégance, une pureté jusqu'alors inconnues au théâtre.

Le traité de paix de 1748 ne fut point honorable pour la France. La clause concernant le prince Charles-Édouard d'Écosse était surtout flétrissante pour la nation. Nous l'avions ébloui par de brillantes espérances; nous l'avions fait servir à nos desseins, même au péril de sa vie, et nous finîmes par l'expulser après l'avoir privé de sa liberté. Le prétendant, qui n'était plus pour nous que le chevalier de Saint-Georges, ne pouvant se persuader qu'on en vînt à cette dernière extrémité, fermait l'oreille à tous les avertissements qu'on avait pu lui donner à ce sujet, l'ordre fut signé de s'emparer de vive force de sa personne. L'exécution en fut confiée au duc de Biron, qui commanda, le 11 décembre 1748, douze cents gardes-françaises pour investir la salle de l'Opéra, le prince devait s'y rendre le soir. En chargeant de cette arrestation le chevalier de Vaudreuil, major dans le même corps, le roi l'avait prévenu que ce prince marchait toujours bien armé, qu'il avait menacé de se battre en désespéré, de se tuer même si l'on mettait la main sur lui.

Le chevalier répondit sur sa tête, que l'on n'avait à redouter aucune catastrophe; mais il demanda carte blanche pour la manière d'exécuter ce projet. L'Opéra s'ouvrait alors sur un impasse appelé *Court-Orry*, devenu plus tard le bout de la rue de Valois, du coté de la place du Palais-Royal. Le spectacle était commencé; le prétendant arrive, et n'est pas plus tot descendu de voiture, que toutes les issues se ferment; il est pris sans se douter du piège. Le major des gardes lui fait part de ses ordres, les lui montre, en demandant la permission de le fouiller. Le prince donne sa parole d'honneur qu'il n'a point d'armes. Cependant, M. de Vaudreuil l'ayant fait serrer par ses grenadiers, trouva sur lui des pistolets. On le mit dans un carrosse pour le conduire à Vincennes, où l'on avait préparé son souper. Ne voyant qu'un seul couvert sur la table, il en fit ajouter d'autres, et pria M. de Vaudreuil et plusieurs officiers de lui tenir compagnie. Il resta quatre jours à Vincennes et partit le 16, accompagné par le marquis Pérussis, officier de

mousquetaires, qui lui rendit la liberté le 25 décembre à Pont-de-Beauvoisin. Walter Scott affirme que le prince fut conduit à Avignon, c'est une erreur.

M. de Vaudreuil avait mis dans ses poches plusieurs cordons de soie pour lier les mains du prince Édouard, s'il opposait une résistance trop vive. La précaution fut inutile; M. de Vaudreuil reçut les compliments de plusieurs gentilshommes sur sa courtoisie. Attacher les mains d'un prince avec des lacets en soie est une galanterie qui peut être délicate, mais non pas nouvelle. Le Grand-Turc était en droit de réclamer ce brevet d'invention. M. de Vaudreuil se souvenait apparemment que le favori de Jacques III, roi d'Écosse, Cochran avait bien voulu se laisser étrangler pourvu que ce fût avec une corde en soie. Il n'obtint qu'un licou de crin, plus ignominieux encore que celui de chanvre. Jeanne, reine de Naples, fit pendre à la rampe de son balcon André, son premier mari, avec un lacs d'or et de soie tissu de sa propre main.

Un laquais de la princesse de Talmont avait été mis à la Bastille avec les gens du chevalier de Saint-Georges. Cette princesse, dont les charmes un peu surannés avaient retenu le chevalier à Paris, écrivit le lendemain la lettre suivante à M. de Maurepas :

—Le roi vient, Monsieur, de se couvrir d'une gloire immortelle en faisant arrêter le prince Édouard. Je ne doute point que sa majesté n'ordonne de chanter un *Te Deum*, pour remercier Dieu d'une victoire si brillante. Mais comme Placide, mon laquais, pris dans cette mémorable expédition, ne peut rien ajouter aux lauriers de sa majesté, je vous prie de me le renvoyer. »

— C'est le seul Anglais que le régiment des gardes-françaises ait pris depuis la guerre, dit la princesse de Conti. » Des chansons violentes et satiriques, dans lesquelles on attaquait Louis XV et la Pompadour, furent imprimées et répandues en dépit de la police.

Desforges, écrivain connu par quelques opuscules, était à l'Opéra, lorsque le brave, l'infortuné Charles-Édouard fut arrêté par ordre du roi, qui l'avait appelé son *cher frère*. Indigné

de cet acte de violence, le poète crut qu'il compromettait l'honneur de la nation. Le lendemain, il exhala ses plaintes dans une pièce de vers où se trouvaient ceux-ci :

Peuple jadis si fier, aujourd'hui si servile,
Des princes malheureux tu n'es donc plus l'asile !

Le généreux critique fut arrêté, conduit au Mont-Saint-Michel; il y resta huit ans captif. On l'avait mis dans une cage de fer, M. de Broglie, gouverneur de cette prison d'État, l'en fit sortir, et transgressa les ordres de la cour, afin de le traiter avec moins de rigueur.

Berger, ancien directeur des finances du Dauphiné, succède à Thuret. Le résultat de sa mission fut d'avoir augmenté de 400,000 livres, en trois années, les dettes de l'Opéra. Cependant il reçut de la cour une indemnité de 81,000 livres : il avait augmenté de 20,000 livres le produit de la location des loges, et touché 200,000 livres des entrepreneurs de la foire Saint-Laurent et de la foire Saint-Germain, en leur concédant le privilège de jouer l'opéra comique.

Cette indemnité de 81,000 livres, celle de 48,000 livres précédemment accordée à Thuret ne leur payaient pas le dommage causé par les fêtes données à Versailles pour le mariage du dauphin. Les meilleurs acteurs figurant sans cesse à la cour, les recettes de l'Opéra faiblirent à Paris d'une manière désastreuse.

La Comédie-Française, la Comédie-Italienne s'émancipèrent; croyant qu'une petite licence leur serait pardonnée en faveur de la joie publique, et du mariage illustre qu'elles voulaient dignement célébrer. L'une ajouta des ballets à *la Fête interrompue*, au *Nouveau Monde*, à *l'Inconnu*; l'autre suivit cet exemple à l'égard de la parodie des *Fêtes de Thalie*. Armé de son privilège, le directeur Berger les fit condamner à 10,000 livres d'amende pour chacune des pièces que l'on avait ornées de danses; interdites à ces théâtres par le despotisme de l'Académie. Je dois donc ajouter 40,000 livres aux sommes encaissées par Berger. Le ministre lui fit de violents reproches au sujet de cette déconfiture, ce directeur en fut si vivement affecté qu'il en mourut.

Un protégé de la princesse de Conti, nommé *Tréfontaine*, succède à Berger; mais il ne peut tenir ses engagements, bien qu'il se fût associé Saint-Germain et plusieurs autres. Après seize mois d'administration, le privilège lui fut retiré. Pour se débarrasser des soins à donner, des déficits à combler, le roi, paresseux et prudent, conseillé, poussé par la Pompadour, décida que la ville de Paris serait chargée, *à perpétuité*, de gouverner la royale Académie et de pourvoir à sa dépense. Cette abdication fut célébrée par des chansons; je ne citerai que ces deux couplets :

Monsieur le prévot des marchands,
Ma foi, ne se rit pas des gens.
Il sait embellir les coulisses
Et les habits de l'Opéra.
Qu'il fasse guérir les actrices,
Et tout Paris le bénira.

Rien n'est mieux fait assurément
Que ce nouvel arrangement.
C'était une chose incivile,
Que l'Opéra, si plein d'appas,
Appartînt à toute la ville,
Et que la ville ne l'eût pas.

D'après le bordereau fourni par Tréfontaine, ce directeur avait, pendant les seize mois de sa gestion, payé 1,168,265 livres, sur une recette de 915,356 livres : le déficit s'élevait donc à 252,909 livres.

C'est en vertu d'une lettre de cachet signifiée le 27 aout 1749, à cinq heures du matin par le lieutenant de police, assisté d'une suite nombreuse, que le directeur Tréfontaine et ses associés furent dépossédés. On mit le scellé sur leurs papiers, et la ville de Paris prit l'administration de son grand théâtre lyrique. Voici quelques observations d'un contemporain :

— Ces gredins ne payaient ni les pensions ni les gages des acteurs; on n'a trouvé que 300 livres dans leur caisse. M. de Maurepas n'avait pu se décider à détacher ce fleuron de sa couronne. M. d'Argenson n'y a pas regardé de si près, mais peut-être, et, vraisemblablement, il

s'est réservé tous les droits attachés à sa place qui concernent la juridiction sur l'Opéra, M. le prévot des marchands n'est qu'en sous-ordre sans doute, et reconnaîtra la supériorité du d'Argenson dans cette partie.

» On ne connait que deux de ces directeurs, d'autres associés étaient derrière la tapisserie. Les deux qui se montraient sont MM. de Saint-Germain et Tréfontaine. Le premier a épousé la Gaudet, qui était entretenue publiquement avant son mariage avec lui; le second est un homme intéressé dans les affaires, et dont la réputation, à ce qu'on dit, n'est rien moins que bonne. Ces gens ne se connaissent ni en poésie, ni en musique, ni en danse; ils ont pris l'Opéra comme une ferme dont ils veulent tirer le plus qu'ils pourront. »

La Pompadour avait préparé ce coup d'État; par ses menées secrètes, par son autorité puissante, elle força la ville de Paris à se charger de l'Académie dont la municipalité ne voulait pas. La courtisane royale put alors faire entrer dans sa caisse particulière les fonds que Louis XV versait presque tous les ans, pour payer les dettes de son grand théâtre lyrique.

M. d'Argenson défendit que l'on mît en scène, chaque année, plus de deux opéras de Rameau nouvellement écrits. Le public, instruit de cette décision ministérelle, fit éclater des transports d'enthousiasme à la reprise de *Pygmalion*. Ces applaudissements comblèrent de joie l'auteur de la musique de ce ballet; il disait : — Le prévot des marchands ne veut pas laisser jouer trois tragédies, deux ballets, et trois actes séparés que j'ai tout prêts; mais le public trouvera tous ces ouvrages à ma mort, et je travaillerai jusqu'au dernier soupir pour lui prouver ma reconnaissance. »

Beaucoup d'auteurs se contenteraient maintenant de donner deux ouvrages par an sur le théâtre de l'Académie; ce double passeport ne fût-il délivré que pour deux actes, serait encore très satisfaisant. Les rivaux du maître par excellence étaient trop faibles pour soutenir la concurrence qu'ils avaient sollicitée. Le prévot des marchands fut bientot obligé de renverser lui-même la barrière qu'il venait de poser pour arrêter la fécondité de Rameau. Il alla faire une visite à ce musicien. La re-

cette de l'Opéra, qui devenait plus faible chaque jour, le força de se soumettre à cette démarche, il lui demanda les ouvrages qu'il avait en portefeuille. Il paraît qu'alors on établissait, confectionnait d'avance un assortiment d'opéras de toutes les tailles, de toutes les espèces pour les livrer aux consommateurs quand cette denrée venait à manquer sur les marchés. Rameau fut enchanté de voir le prévot s'introduire ainsi dans son magasin, pour y faire des emplettes, il lui dit qu'il voulait bien lui remettre sur-le-champ six ou sept partitions nouvelles, que l'on payerait aux prix courants, et qu'une pension de mille écus, sur l'Académie, constituée en sa faveur, serait la condition expresse de cette affaire de commerce. Campra, Destouches, pour des services moins importants et moins utiles, avaient joui l'un et l'autre d'une pension de six mille livres, et que s'il bornait ses prétentions à mille écus, c'était en considération de l'état de délabrement où se trouvait maintenant ce spectacle.

Le prévot des marchands, commis de d'Argenson, alla consulter ce ministre qui refusa tout net. Rameau, de son coté, jura qu'il ne donnerait rien sans avoir obtenu ce qu'il demandait. Il eut recours à l'abbé de Bernis, et lui dit, en lui présentant un papier : — Je ne sais point, monsieur, faire de mémoire bien raisonné, moi, mais voici un état, jour par jour, de ce que mes opéras ont produit. Voyez cet état, il monte à 978,000 livres, sur quoi je n'ai bénéficié que de 22,000 livres en 19 ans. » L'abbé voulut bien se charger de montrer cet état à Mme de Pompadour, s'il en trouvait l'occasion. Faible espoir, puisque la favorite n'aimait guère la musique de Rameau, sa personne encore moins.

Cette pièce comptable, dont l'authenticité ne saurait être contestée, prouve qu'un musicien du plus grand talent (en France), d'une fécondité rare, jouissant de toute la faveur des directeurs de spectacle et du public, faveur conquise à la pointe de l'épée; cette pièce prouve jusqu'à l'évidence que ce compositeur, le flambeau de son siècle (en France), ce phénix arrivé sur le point culminant de la gloire et de la fortune à l'âge de soixante-neuf ans, dont la moitié s'était passée en vaines sollicitations, en ba-

tailles acharnées, en angoisses de toute espèce, en supplices dignes de l'enfer; il est démontré que ce favori de l'Académie, dont les opéras figuraient chaque jour sur l'affiche; que ce favori dont le peuple musicien enviait le sort, reconnaissait la supériorité, ce favori que l'on aurait volontiers mis en pièces, dévoré, pour s'emparer du trône qu'il occupait, de la pluie d'or qui tombait dans son escarcelle; il est démontré, dis-je, que ce crésus de l'harmonie gagnait 3 livres 3 sous 7 deniers par jour, ou, si vous l'aimez mieux, 1,157 francs 90 centimes par an.

Après cela soyez surpris que ce brave Pellegrin ait été forcé d'attendre son neuvième succès pour avoir de quoi renouveler sa perruque indigente, et conquérir cette Jephté qui flotta victorieusement sur sa tête chenue, cette blonde toison en écuelle arrondie, chevelure d'emprunt dont l'histoire a consacré la célébrité.

Les droits d'auteur étaient réglés alors d'une manière honteuse, et combinés de telle sorte qu'un entrepreneur astucieux et perfide pouvait à son gré supprimer cette misérable redevance, je vous l'ai déjà dit. Guichard vendit par acte authentique, moyennant le prix de 1,000 livres, les droits d'auteur qu'il devait toucher pour le livret d'*Ulysse*, non encore représenté. Musiqué par Rebel, *Ulysse* tomba. Guichard ne parut point affligé de l'aventure, au contraire, il se moquait de ses critiques, leur disant qu'ils ne pouvaient juger de la valeur de son opéra sans en avoir vu le sixième acte: celui du notaire.

Jacques Aubert fait la musique de *la Fête champêtre et guerrière*, opéra de circonstance après la bataille de Fontenoi, sa partition n'est payée que 360 livres, en 1746.

Le ministre d'Argenson voulut faire enlever tous les pauvres du royaume pour les transporter aux colonies françaises. *Sublatâ causâ, tollitur effectus*, s'écrièrent en chœur les directeurs de spectacle. Si les pauvres sont déportés, s'ils vont peupler l'île de Tabago, il est inutile de leur offrir le quart de nos recettes. Robinson dans son île savait pourvoir à ses besoins. De vives réclamations furent adressées au roi, le 15 décembre 1749, mais on paya toujours en attendant la décision du prince; l'ar-

gent fut mis en séquestre. Les pauvres ne partirent point, gagnèrent leur procès; et, le 26 février 1751, tout l'arriéré de leur droit fut versé dans la caisse de l'hôpital. La Comédie-Française prit alors un abonnement, et paya, chaque année, 60,000 livres pour cette redevance.

Rebel et Francœur composèrent ensemble presque toute leur musique.—Cet ouvrage est de nous deux.» Voilà ce que l'un ou l'autre répondait, quand on le priait de désigner les morceaux, dont il était l'auteur, dans une partition faite en commun. Leur manière était assez connue pour que l'on attribuât les morceaux vigoureux à Rebel, à Francœur, ceux où le sentiment dominait. Leur union constante fut telle pendant cinquante ans, qu'ils s'associèrent même pour inspecter, et plus tard diriger l'Académie. Francœur avait épousé l'ainée des deux filles de Mlle Lecouvreur, célèbre tragédienne.

Rochard de Bouillac, gentilhomme normand, avait tenu l'emploi de basse à l'Opéra, quand il quitta ce théâtre pour entrer à la Comédie-Italienne, où l'opéra comique était à son aurore.

Fifine Desaigles, très jeune et très jolie blonde, choriste à à l'Opéra; Fifine, abrégé des merveilles des cieux, vrai rossignol, ayant la taille svelte et mignonne, le plumage et la voix de ce chantre des bocages; Fifine, sensible et reconnaissante, au cœur tendre comme son regard, se montre aux répétitions en grand deuil, dans le costume riche et lugubre d'une Arthémise inconsolable. Le soir, aux représentations, on remarque avec surprise qu'une draperie noire, ou bien un ruban de la même couleur, se mêle à ses habits de théâtre. Pendant vingt-six jours, la gentille choriste balaye la scène de l'Académie avec sa robe trainante et son voile immense de veuve. Un demi-deuil capricieusement ajusté, combiné, succède à ce costume sévère mais flatteur, et dure quarante-huit jours bien comptés. Fifine, hélas! n'a-t-elle plus de père? si toutefois ce meuble était en sa possession. Orpheline abandonnée, déplore-t-elle ainsi la perte de sa famille? Non, la nymphe s'unit à la douleur publique; la France entière pleure son libérateur, le héros de Fontenoi, de Rocoux, de Lawfeld: le maréchal de Saxe est mort. Ce diable-à-quatre,

ce vert-galant aurait rendu quinze points et la main au Béarnais, à l'égard du sentiment et de la poésie érotique. Maurice de Saxe avait fait vingt-six vers en quarante-huit heures en l'honneur de l'aimable Fifine, et voilà son deuil mathématiquement expliqué.

On reprit *Thétis et Pélée* en 1750. Fontenelle, auteur du livret de cet opéra, vint siéger dans la loge où, soixante ans auparavant, il avait été quand on le représenta pour la première fois. Ce même jour, il eut pour convives deux de ses amis qu'il avait fait dîner avec lui le jour de cette première représentation en 1689. Fontenelle fut applaudi vivement à cette reprise.

Casanova faisant l'éloge de *Thétis et Pélée* devant Fontenelle, ce parolier l'interrompit en lui disant : — C'est une tête pelée. »

— *Platée*, remise en scène avec peu de succès ne fut représentée, que six fois. Quelque admirable qu'en soit la musique, il faut avouer qu'on a toujours peine à tenir contre la stupidité, l'ennui de la pièce. On reprit aussi, dans le même temps, *le Carnaval du Parnasse*, où le public courut avec fureur. Ce vertige en faveur d'un tel opéra, qui, pour les paroles, est à la vérité moins bête, moins fastidieux que *Platée*, mais dont la musique est à cent piques au-dessous, a si fort mortifié Rameau, auquel il semble qu'on ait voulu donner Mondonville pour rival, et même le lui préférer, que ce grand homme a juré de ne plus travailler. Il ne tiendra pas sa colère ; et son génie, qui l'agitera malgré lui, le fera remettre à l'ouvrage, à mesure que le temps éloignera le dégoût que le public vient de lui donner en cette circonstance.

» A ces deux opéras a succédé *Tancrède*, qui m'a complètement ennuyé. Une tragédie de pur récitatif ne saurait plaire sans de parfaits récitants ; il n'y a que Chassé qui joue dans cette pièce. Les rôles de Clorinde et d'Herminie, remplis par la Chevalier et la Fel, en second par la Romainville et la Coupée, sont rendus à faire mal au cœur. »

Roy, Bernard, Cahusac étaient alors les paroliers qui fournissaient des livrets aux musiciens. Bernard renonça bientot à ce métier ; Roy, Cahusac suivirent la même carrière, rivaux d'industrie, ils se détestèrent avec une constance, une fureur dont les preuves subsistent encore. *Les Éléments*, *Callirhoé* sont des pièces bien conduites, bien écrites, et font honneur au talent de Roy. Il faut être habile en son art pour encadrer un su-

jet en un seul acte, en faire l'exposition, le nœud, le dénoûment en cent cinquante vers, en ayant soin de l'orner d'un ou de deux divertissements amenés à propos. *Ixion*, *Vertumne et Pomone* de Roy sont des modèles en ce genre. Ce parolier était dans toute sa force quand Rameau débuta sur la scène lyrique. Roy, poussé par Mouret, son musicien favori, fit une satire cruelle contre Rameau, qui jamais ne lui pardonna. Ce fut en vain que Roy voulut apaiser le musicien qui tenait le rang suprême, l'auteur de *Castor et Pollux* refusa constamment de travailler avec celui qui l'avait déchiré. Les épigrammes, les satires que les auteurs lançaient alors contre leurs adversaires étaient acerbes, furibondes, indécentes au point qu'on ne peut pas toujours les reproduire. Roy s'était distingué si souvent dans ce genre d'escrime que les coups de baton avaient plus d'une fois meurtri ses épaules. Ces épigrammes au feu d'enfer, comme il les appelait, ses mœurs, ses disgrâces dans le commerce de la vie, la bêtise dont il était dans le monde, l'éloignèrent de la bonne compagnie, nuisirent à ses succès, à sa réputation d'écrivain qui ne fut point ce qu'elle devait être. — C'est l'homme d'esprit le plus bête que j'aie jamais connu; il semble qu'il a son talent passé au travers du corps, sans qu'il s'en doute, et qu'il n'y ait aucune part; » disait Fontenelle en parlant de Roy. Ce faiseur de livrets eut le malheur de travailler avec des musiciens trop faibles pour mettre son talent en évidence, il fut bientot oublié.

Il avait fait un poème sur la maladie de Louis XV à Metz, ce qui lui valut le cordon de Saint-Michel et l'épigramme suivante :

Notre monarque, après sa maladie,
Était à Metz attaqué d'insomnie :
Ah! que de gens l'auraient guéri d'abord!
Le poète Roy dans Paris versifie,
La pièce arrive, on la lit, le roi dort :
De saint Michel la muse soit bénie!

De 1705 à 1747, Roy fit représenter à l'Opéra quinze drames lyriques. *Callirhoé*, *Sémiramis*, *le Ballet des Sens*, *les Éléments* sont les plus estimés. Comme son prédécesseur Quinault, il a fait des pièces où l'on trouve des idées poétiques, de belles scè-

nes qui conviendraient parfaitement à la tragédie parlée et sont en opposition avec le genre qu'il avait adopté. Quinault, J.-B. Rousseau, Roy, Bernard et tous leurs émules croyaient faire des vers, et ne livraient à leurs musiciens que de la prose rimée.

Cahusac, rival très indigne de Roy, sut se plier sous la férule de Rameau. Tous ceux qui travaillaient avec ce musicien, étaient obligés d'étrangler leurs sujets, de lacérer leurs drames, afin d'amener des divertissements, il ne voulait que cela. C'était l'homme le plus impoli, le plus insociable de son temps, d'une personnalité stupide, injuste. Dans ses ouvrages il n'a jamais regardé que lui directement, et non le but où l'opéra doit tendre. Il voulait faire de la musique et pas autre chose, il a tout mis en ballets, en airs de violons; il a tout mis en ports de mer; il ne pouvait souffrir les scènes d'intérieur. Il traitait les gens de lettres de telle sorte qu'il était difficile de se décider à recommencer; Cahusac seul a fait assez d'abnégation de lui-même pour ne pas déserter le poste. La patience et l'esprit souple de Bernard l'ont ramené deux fois à son musicien, c'est tout ce qu'il a pu faire et souffrir.

Zoroastre, tragédie en cinq actes de Cahusac et Rameau, réussit complètement le 5 décembre 1749. Rameau sut employer dans cette partition la musique écrite vingt-sept ans plus tot pour le *Samson* de Voltaire. On avait applaudi *Zoroastre* et pourtant on disait que le parolier Cahusac s'y montrait au-dessous de Cahusac, et que Rameau n'était point égal à Rameau dans cet ouvrage. (Planches, 67.) Le quatrième acte fut généralement admiré. Le prévot des marchands s'était évertué pour la mise en scène de l'opéra nouveau, le décor du cinquième acte excita des transports d'enthousiasme; il était de Pietro Algieri de Venise. Ce peintre s'était déjà signalé par les décorations des *Fêtes rivales*, par la prison de *Dardanus*. Le temple, le souterrain de *Zoroastre* ajoutèrent encore à la grande renommée d'Algieri. Le palais du génie du feu, la forêt de Dodone de Servandoni avaient été fort admirés dans *l'Empire de l'Amour*, ballet, en 1733, et la reprise d'*Issé* en 1741. L'Opéra possédait aussi quelques toiles charmantes exécutées, en 1710, par Watteau.

La salle venait d'être peinte en vert et or, on la trouva brillante et de très bon gout. Ce même prévot ou plutot le d'Argenson supprima beaucoup d'entrées de faveur.

Les officiers de la maison du roi, les courtisans s'attribuaient la prérogative d'entrer à l'Opéra sans payer, et le droit exclusif d'aller dans les loges des actrices. Vingt, trente ordonnances du roi lancées à diverses époques, afin de rappeler aux délinquants les dispositions de l'article 25 du réglement de 1713, n'avaient pu déraciner cet abus.

Tous les décors et les costumes faits pour *Zoroastre* étaient entièrement neufs; la ville de Paris signala sa prise de possession de son premier spectacle par une libéralité, des soins, une pompe dont on avait perdu le souvenir. Depuis un demi-siècle, la négligence la plus complète se faisait remarquer dans cette partie essentielle du drame lyrique. Lorsqu'il s'agissait de mettre en scène un opéra nouveau, l'administration s'empressait de choisir, parmi les anciens décors, tous ceux qui pouvaient convenir à la pièce non encore représentée. S'il fallait une décoration spéciale, impossible à former au moyen de la combinaison des chassis entassés dans les magasins, on se dévouait, et le public était instruit d'avance que l'un des cinq actes promis offrirait des tableaux fraîchement dessinés sur la toile. Le même système d'économie était suivi relativement aux habits, et voilà ce qui s'opposa si longtemps à la réforme des costumes ; voilà ce qui força Mlle Sallé, notre chorégraphe, d'aller chercher à Londres un directeur de théâtre qui voulût bien équiper ses ballérins avec des habits neufs.

— Les deux petits violons ont fait un opéra, *Pyrame et Thisbé*; il est fort joli quant à la musique ; le poème est mauvais : il y a une décoration nouvelle. Le premier acte représente une place publique, avec des arcades et des colonnes; ce qui est admirable. La perspective est parfaitement bien suivie, et les proportions bien gardées. » Mlle Aïssé, *Lettres*, 1726.

Une seule ! vous le voyez, et le hasard voulait que ce décor unique tombât précisément sur le premier acte : les quatre suivants devaient être meublés avec des guenilles de magasin.

Zoroastre n'avait pas de prologue, une symphonie pittoresque le remplaçait. La première partie de cette ouverture est, dit le livret :

— Un tableau pathétique du pouvoir barbare d'Abramane et des gémissements des peuples qu'il opprime ; un doux calme succède, l'espoir renaît. La seconde partie est une image vive et riante de la domination bienfaisante de Zoroastre, et du bonheur des peuples qu'il a délivrés de l'oppression. »

L'heureuse licence de Rameau délivra le public de cette avant-pièce, prélude insipide, quand il n'est pas indispensable, que l'on nomme *prologue*, et dans lequel on ne voyait jamais figurer les bons acteurs. Le prologue comptait un siècle d'existence, on le regardait comme une partie intégrante d'un opéra. Rameau prouva que le drame lyrique pouvait s'en passer, et le public fut enchanté de cette suppression. Le prologue reparaitra deux ou trois fois encore à des intervalles éloignés, en 1753, en 1787. Mondonville et Beaumarchais auront recours à cette préface qui servira de première exposition à la pièce. Les anciens opéras remis en scène auront presque toujours laissé leur prologue à la bibliothèque, et le public se gardera bien d'en réclamer l'exhibition.

Un journaliste avait fait l'éloge du livret de *Zoroastre*, Cahusac se jeta dans ses bras, en s'écriant : — Vous êtes le seul homme en France, le seul, qui ait eu le courage de dire du bien de moi.»

Casanova traduisit l'opéra de *Zoroastre* en italien pour le théâtre du roi de Pologne, électeur de Saxe, et reçut une belle tabatière d'or de ce prince. 1751.

Un homme d'esprit, de talent, Taconet, figurait alors sur notre grande scène lyrique. Le rival bouffon de Préville ne chantait point à l'Académie ; il y dansait encore moins, et ne jouait du violon ni de la flûte : Taconet, le farceur, était machiniste en sous-ordre. Sa retraite a quelque chose d'original. Il quitte son poste au moment où le *Zoroastre* de Rameau jouissait de la faveur publique, et court au boulevard y représenter, sur les tréteaux du sieur Bienfait, *Nostradamus*, parodie de l'opéra nouveau. Taconet avait composé ce vaudeville sur les lieux mêmes, en face du modèle, il tenait les fils de l'intrigue.

VI

De 1750 à 1757.

Théâtre Pompadour. — Le pupille des porteurs d'eau. — Lettres de noblesse. — Pergolèse, *la Serva padrona*. — Manelli, Anna Tonelli. — Guerre des Bouffons. — *Lettre sur la Musique française*, déluge de pamphlets. — *Le Devin du Village*, paroles de J. J. Rousseau, citoyen de Genève, musique de Granet, citoyen de Lyon. — Les opéras italiens sont traduits en français. — *Titon et l'Aurore*, Louis XV chef de claqueurs. — Victoire, chants de triomphe. — La musique et la politique. — Les Italiens sont renvoyés. — Mission diplomatique ayant pour objet la cabriole. — Fondation de l'Opéra-Comique. — Parodies. — Mondonville, *Daphnis et Alcimadura*, opéra languedocien. — Le barbier enrhumé. — La croix de Saint-Michel. — Une leçon de ténèbres au Val-de-Grâce. — Retraites, interrègne. — France et Pologne, combat de deux chevalières.

Sept drames importants de Cahusac furent musiqués par Rameau : *les Fêtes de Polymnie*, dont le deuxième acte présentait les amours de Stratonice et d'Antiochus, *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, *Zaïs*, *Naïs*, *Zoroastre*, *la Naissance d'Osiris*, *Anacréon*, *la Fête de Pamilie*. Cahusac était secrétaire du comte de Clermont, prince du sang ; il était amoureux fou de Mlle de Fel, qui ne voulut pas l'épouser, bien qu'il eût 8,000 livres de rente. Cet amour malheureux devint une véritable frénésie qui le conduisit à Charenton. Il sortit cependant de l'hôpital des fous, et vint mourir à Paris en 1759.

Trois actes séparés de Moncrif, *Linus*, musique du marquis de Brassac ; *Almasis*, musique de Royer ; *Ismène*, musique de Rebel

et Francœur, réunis sous le titre de *Fragments*, furent mis en scène le 28 aout 1750. Le seul acte d'*Ismène* obtint quelque succès. On le joignit plus tard à *Titon et l'Aurore*, ballet, à l'acte d'*Églé*, de La Garde. *Titon et l'Aurore* fit bâiller tout le monde, les sentinelles mêmes. Chassé joua, chanta d'une manière ravissante une scène d'*Églé*, la seule de cet ouvrage, et le mit en faveur. Le public ne voulait plus de ces fragments, que les directeurs affectionnaient; il était rare qu'un opéra composé de trois pièces distinctes, tombât tout entier. Les actes sauvés de plusieurs naufrages étaient ensuite réunis, combinés avec adresse pour former un spectacle. En 1743, on ajoute l'acte des *Sauvages* aux *Indes galantes*. Fuzelier avait écrit le livret de cet acte, mis en scène en 1735, pour donner à Rameau le moyen de produire à l'Opéra son bel air des *Sauvages*, écrit pour la Comédie-Italienne. C'était la première œuvre qu'il avait pu faire entendre au public, en 1725. Mouret, compositeur en titre de ce dernier spectacle, refusait de profaner son talent pour régler la danse et la pantomime de deux sauvages réels, deux Illinois, que l'on voulait montrer au public. Rameau saisit cette occasion avec empressement, fit un chef-d'œuvre et jeta les premiers fondements de sa réputation. Que de jeunes musiciens voudraient maintenant voir arriver une horde entière de Caraïbes, qui leur ouvrît ainsi les portes de nos théâtres!

L'acte de *la Vue* est le seul qui réussit lors de la représentation du ballet des *Sens* en 1732, on le remit au théâtre en le joignant à d'autres actes isolés. Un rimeur dit alors en parlant du ballet des *Sens* :

> Comment donc? à ce que je vois,
> Il est bien mal dans son harnois.
> Il est sourd comme une statue;
> Le gout, le toucher, l'odorat
> Chez lui sont en mauvais état,
> Il n'a rien de bon que la vue.

La plupart de ces petits actes avaient déjà paru sur le théâtre de Mme de Pompadour, dirigé par l'abbé Brigard de La Garde.

— Le chevalier de Brassac a non seulement le talent très rare de faire la musique d'un opéra, mais il a le courage de le faire jouer, et de donner cet exemple à la noblesse française. » C'est un gentilhomme de la chambre qui parle, et nous devons applaudir au double compliment que M. de Voltaire adresse à M. de Brassac. Les récitatifs de *l'Empire de l'Amour* étaient écrits dans un diapason très bas, et l'on dit que Brassac les avait faits ainsi par politesse pour Saint-Gilles, auteur des paroles, afin qu'on ne les entendît pas.

Des chœurs, des danses étaient joints à ces opérettes représentées sur un théâtre en miniature. La troupe n'offrit que trois chanteurs, dans ses débuts : la duchesse de Brancas, la marquise de Pompadour et le duc d'Ayen, tenant l'emploi de baryton. Ainsi tous les actes ne devaient réunir que trois personnages. Si deux rôles d'homme s'y rencontraient, Mme de Pompadour en prenait un. *Érigone, Ismène, Églé,* furent les trois premiers drames lyriques exécutés dans les petits appartements. Le marquis de la Salle, M. de Rohan, ténors, Mme Trusson augmentèrent ensuite le nombre des chanteurs; d'autres s'y joignirent plus tard.

Dehesse, de la Comédie-Italienne, forma le corps de ballet avec quinze enfants de neuf à douze ans, sept garçons et huit filles. C'était le seul moyen de rendre l'exercice de la danse possible dans un lieu si restreint. Le roi décida que ces élèves, déjà reçus par la favorite, entreraient de droit et sans débuts à l'Académie en sortant du théâtre Pompadour.

Directrice prudente, cauteleuse, la marquise n'avait point admis de danseuses premières ou secondes; leur âge, leur talent lui faisaient redouter les dangers de la séduction; mais elle possédait quatre danseurs. Deux premiers : le marquis de Courtanvaux, le duc de Beuvron. Deux seconds : les comtes de Langeron et de Melfort. Beuvron et Melfort s'habillaient en femmes et cabriolaient avec les grands flandrins de Courtanvaux, de Langeron, dont les plumets touchaient aux frises. Ce quatuor de géants manœuvrant au milieu de la troupe lilliputienne des bambins figurants ne devait pas être médiocrement comique.

M[lles] Camille, Puvigné, très jeunes encore, dansaient quelques pas un peu trop lestes pour les messieurs féminins.

Vingt-deux choristes choisis à l'Opéra, d'après leur rang d'ancienneté, ne pouvaient entrer sur une scène exiguë à ce point. Deux hommes et deux femmes y figuraient de chaque coté; le surplus, entassé dans les étroites coulisses, chantait comme il pouvait.

L'orchestre du théâtre Pompadour se composait de musiciens du roi, d'amateurs, je désignerai ces derniers par un * dans l'état nominatif de ces virtuoses.

Clavecin,	Ferrand*.
Flûtes,	de Bussillet*, Blavet.
Hautbois,	Desseller, Desjardins.
Trompette,	Caraffe cadet.
Cor de chasse,	Caraffe troisième.
Bassons,	le prince de Dombes*, Marlière, Blaise, Brunel.
1[ers] violons,	Mondonville, Lalande, Leroux, Mayer, de Courtomer*.
2[ds] violons,	Guillemin, Caraffe aîné, Marchand, Fauchet*, Belleville*.
Violes,	le comte de Dampierre*, le marquis de Sourches*.
Violoncelles,	Jéliotte, l'Abbé (Saint-Sevin, *dit*), Chrétien, Picot, Dupont, Antonio, Dubuisson.

La Noue, auteur et comédien, fut nommé répétiteur du théâtre Pompadour, avec mille livres de pension, après le succès de *Zélisca* dont il avait écrit le livret et Jéliotte la musique. Péronnet dessinait les costumes, Pérot exécutait ce qui tenait au décor.

Une salle fut construite dans le chateau de Versailles, en 1748, pour les spectacles donnés par la marquise. En 1751, on y représente *Vénus et Adonis*, opéra de Collé, musiqué par Mondonville. Le chevalier de Clermont, le vicomte de Chabot, M[mes] de Pompadour et de Marchais y remplissaient les rôles de Mars, Adonis, Vénus et Charite. On reprit souvent cet opéra-ballet, qui plaisait beaucoup au roi.

Clermont d'Amboise, Courtanvaux, Luxembourg, d'Ayen,

Villeroi, chantaient fort bien, dit-on; mais aucun de ces acteurs, pas même la première cantatrice, n'avait l'aplomb nécessaire pour l'exécution d'un opéra. Malgré la médiocrité de son talent, malgré son jeu forcené, la favorite n'en fut pas moins applaudie avec enthousiasme dès son premier début dans le rôle d'Érigone. Voltaire ne laissa point échapper cette occasion de louer sa protectrice. Il lui remit le lendemain de la représentation, les vers suivants, qu'elle se hata de répandre, sans pouvoir soupçonner le résultat funeste qu'ils auraient pour leur auteur.

Ainsi donc vous réunissez
Tous les arts, tous les dons de plaire,
Pompadour, vous embellissez
La cour, le Parnasse et Cythère.
Charme de tous les yeux, trésor d'un seul mortel,
Que votre amour soit éternel!
Que tous vos jours soient marqués par des fêtes;
Que de nouveaux succès marquent ceux de Louis!
Vivez tous deux sans ennemis,
Et gardez tous deux vos conquêtes.

Les souverains peuvent être vicieux impunément: c'est une des prérogatives de la royauté. Mais exalter les vices de ces maîtres du monde et faire des vœux pour la perpétuité du scandale dont ils donnent l'exemple, c'est porter la courtoisie un peu trop loin. Voltaire n'avait pas rimé cette fois un crime d'État et cependant il en subit la peine: le poète avait mis au même rang et de pair la Pompadour et son galant. Mesdames obtinrent que le rimeur audacieux fût banni de la cour.

Les sarcasmes, les applications malignes que l'on dirigea contre la favorite au sujet du personnage d'Érigone, la bacchante, lui firent abandonner l'opéra nouveau. Dès sa première exhibition, il fut rayé du répertoire.

La folle indécence
De son opéra,
Où, par bienséance,
Tout ministre va;

Il faut qu'on y vante
Son chant fredonné,
Sa voix chevrotante,
Son jeu forcené.

Ce couplet faisait partie d'une des nombreuses cavatines chantées à Paris au grand désespoir de la courtisane royale. Elle se facha tout rouge, et fut cependant assez généreuse pour ne faire oter que 22,000 livres par an à Pont-de-Vesle, sur les 25,000 qu'il tenait d'une sinécure. L'auteur de cette cavatine en cinq couplets dut s'estimer heureux d'une telle modération.

— Le gout du roi pour Mme de Pompadour était usé : elle avait été obligée de recourir à des fêtes, des ballets, des comédies dont elle était la principale actrice. Ces amusements, qui n'avaient jamais beaucoup flatté le prince, étaient usés ; l'ennui prévalait toujours.» DUCLOS, *Règne de Louis XV*.

Une infinité de personnes de tous les rangs s'empressèrent d'imiter le gout dramatique de la favorite, et l'on compta bientot soixante salles de spectacles élevées dans les chateaux et les hotels.

Des porteurs d'eau, touchés de la misère d'un enfant de cinq ans abandonné dans la rue après la faillite de son père, s'attachèrent à ce pupille et prirent soin de sa première éducation. Plus tard la vivacité gracieuse, spirituelle du gentil garçon intéresse vivement les officiers-généraux de l'armée de Flandre. Le maréchal de Villeroi le présente au roi, qui lui demande son nom : — Sire, je suis le protecteur de monseigneur de Villeroi, » répondit l'enfant. Louis XV rit de cette méprise. A la prière du maréchal, il attacha son *protecteur* aux spectacles des petits appartements pour y représenter les Amours. L'élève des porteurs d'eau possédait une jolie voix et fit de rapides progrès en musique. Ce Cupido grandit et devint ensuite le premier acteur de la Comédie-Italienne, également admiré dans le genre bouffe et le pathétique. Cet Amour c'était Caillot que Garrick applaudit et favorisa de ses conseils ; Caillot qui figura parmi les directeurs de l'Académie royale de Musique en 1795.

Le prix du billet pour entrer au bal de l'Opéra n'était que de qua-

tre livres; on imagina de meubler un peu mieux la salle; des glaces, des vases, des tapis, d'autres ornements furent ajoutés à la décoration, afin d'augmenter le prix de l'entrée et le porter à six livres. La Comédie-Italienne, toujours prompte à dénigrer l'Académie, dont elle subissait le joug, montra cette décoration dans *Arlequin Roland*.

Ces tapis sont brillants,
Ces glaces magnifiques,
Ah! qu'il faut de rubriques,
Dans ces endroits galants,
Pour attraper six francs!

disait Arlequin, en examinant cette salle de bal.

Mme Du Bocage fit représenter sa tragédie des *Amazones*, aux conditions que cet ouvrage serait mis en scène pendant l'été; que l'auteur abandonnerait ses droits au théâtre, et que les actrices seraient habillées à ses frais. Bien que ce fait soit étranger à la musique, je le rapporte pour montrer que nos mœurs dramatiques ont été les mêmes en tous les temps. Plus d'un auteur d'opéra s'est courbé plus tard sous ces fourches caudines.

Rameau reçoit des lettres de noblesse, prélude nécessaire pour le rendre digne d'accepter le cordon de Saint-Michel, que le roi lui destinait. Ce musicien se garde bien de faire enregistrer sa patente nobiliaire. Louis XV pense que Rameau ne veut pas débourser les frais de chancellerie, et lui fait proposer de se charger lui-même de cette dépense. — Que sa majesté veuille bien m'en remettre l'argent, je saurai l'employer d'une manière plus avantageuse. A moi des lettres de noblesse! *Castor* et *Dardanus* me les ont depuis longtemps paraphées! » Telle fut la réponse de ce musicien. Il était d'une franchise parfois brutale, son refus pouvait devenir scandaleux, on lui donna le cordon bien que ses lettres de noblesse fussent restées caduques faute d'enregistrement.

Le baron de Breteuil, ministre, offre le cordon de Saint-Michel à Beaumarchais qui le refuse avec hauteur; disant que les hommes dont le mérite est reconnu peuvent fort bien se passer d'une décoration, trésor des imbéciles. Juin 1785.

Le roi de Prusse avait souscrit pour un exemplaire manuscrit de la messe n° 2 de Beethoven. Le prince de Hatzfeld, ambassadeur de Prusse à Vienne, fit demander à l'illustre maître, par un conseiller de chancellerie, s'il ne préférerait pas un ordre royal de chevalerie aux cinquante ducats prix de la souscription. Beethoven répondit soudain avec énergie, *alla breve :* — Cinquante ducats. » Il refusa toujours les offres de cette espèce, de quelque part qu'elles vinssent et même à titre gratuit. On ne doit pas être surpris de la vivacité de sa répartie. En cette occasion, il s'agissait d'abandonner cinquante ducats solennellement dus par une bonne maison. C'était payer bien cher une décoration. Beethoven flagellait sans pitié ses confrères qui, sollicitant cet honneur, faisaient *la chasse des croix.* Elles n'étaient jamais conquises, disait-il, qu'aux dépens de la vérité, de la sainteté de l'art. Février 1823.

Le Tintoret (Jacques Robusti, surnommé) refusa d'être fait chevalier de Saint-Michel, par les mains d'Henri III, roi de France. 1580.

Le célèbre chanteur Forst (Jean-Bernard) de Mies, en Bohême, refusa les lettres de noblesse que Joseph Ier, empereur d'Allemagne, voulait lui donner. Le virtuose accepta la pension de trois cents florins qui lui fut proposée en échange. 1690. La voix de Forst était une basse profonde, si belle et si bien cultivée, d'une telle puissance, que ce même Joseph Ier assura qu'il paierait volontiers cent mille florins une voix semblable s'il pouvait l'acheter. Des Italiens de la chapelle impériale, jaloux des succès merveilleux de ce chanteur, l'empoisonnèrent. Forst n'en mourut pas, et quoiqu'il eût perdu l'étonnante sonorité de son organe, il n'en fut pas moins admiré, tant sa méthode était parfaite.

Les militaires sollicitent des ordres de chevalerie et s'estiment fort heureux quand ils les obtiennent. On voit des artistes refuser ceux qui leur sont offerts; ils intriguent en secret, font des prières *sotto voce* afin de n'être pas décorés. Les premiers n'ont pas tort, les autres ont raison. Accomplis en des lieux, en des temps plus ou moins éloignés, les faits et gestes d'un guerrier

ne peuvent être constatés d'une manière précise par le public. S'ils ne sont assez brillants pour être connus de tout le monde, un certain mystère les accompagne et le doute les favorise. L'artiste médiocre ou d'un mérite négatif est forcé de marcher à visage découvert, ses œuvres lui servent de cortége; elles sont là, présentes, et montrent sans cesse tout ce qu'il a fait pour n'être pas muni d'une décoration. Il se promène au milieu de ses croûtes plastiques, musicales ou littéraires, elles sonnent une fanfare constante, désolante sur sa tête de chevalier. Est-il surprenant que les Tintoret, les Forst, les Rameau, les Beaumarchais, les Beethoven refusent de s'enroler dans un régiment où les cadets foisonnent, et que ces généralissimes craignent de s'avouer les égaux des recrues en acceptant leurs insignes?

Vous me direz qu'en présence des mêmes raisons, quelques artistes d'un mérite reconnu sollicitent encore une place à l'Institut; mais cette place rend 3 fr. 50 c. par jour! Voilà du moins une excuse. Il en faut une à tout. — Pour dix mille francs, je l'accepte; pour cent mille francs, je le porte, a dit un musicien facétieux à quatre gouvernements successifs, qui lui proposaient je ne sais quel ruban. Croirez-vous que ces modestes conditions aient été quatre fois refusées?

Si le musicien Rameau dédaignait la gentilhommerie, il se plaisait à la rencontrer chez ses paroliers. Il acceptait volontiers, il sollicitait même les drames des auteurs gentilshommes qui lui faisaient noblement abandon entier de leurs droits. Leclerc de la Bruère, Gaultier de Mondorge, par une générosité de ce genre doublèrent les droits de Rameau, qui toucha 4,000 livres pour *Dardanus*, et 4,000 livres pour *les Fêtes d'Hébé*.

En apprenant que sa sœur a débuté mystérieusement à l'Opéra, dans les chœurs, sous le nom de *Mlle Rozaly*, Jules-César de Rotisset de Romainville prend dague, sabre et pistolets, quitte son castel et vient à Paris avec l'intention, hautement proclamée, d'étrangler la renégate. Des sbires, que d'Argenson avait apostés, s'emparent du nouveau débarqué, lui notifient un ordre émané du bon plaisir, et Jules-César, oubliant ses projets, sa colère, va placidement s'asseoir dans le cabinet

de ce ministre en qualité de secrétaire intime. D'Argenson protégeait la jolie débutante, il lui sauva la vie, et sans recourir aux moyens violents dont il pouvait user. Mansuétude à nulle autre seconde !

Une infinité d'autres la protégèrent aussi ; le receveur des finances d'Amiens, Masson de Maisonrouge, fils d'un riche fermier-général, la couvrit de diamants ; et, quand il l'eut dotée d'une superbe maison, rue des Bons-Enfants, de plusieurs chateaux, l'épousa. Mlle Rozaly reçut toutes ces étrennes le 1er janvier 1752.

Les Fêtes de Polymnie de Cahusac, musique de Rameau, tombèrent tout à plat. Le lendemain de cette catastrophe, Roy, dans l'église des Petits-Pères, remarque un enfant qui sifflait entre les bras de sa nourrice. Le parolier se retourne avec sang-froid, et, s'adressant à la bonne, lui fait cette invitation : — Dites à ce marmot de ne point siffler ; ce n'est pas Cahusac qui dit la messe. »

— On veut me lancer encore dans les ballets, disait Roy. — Prends garde au manche, » lui répondit Cahusac.

Après le succès de *Zoroastre*, Roy décocha l'épigramme suivante contre ce même Cahusac.

> Ombre de Pellegrin, sors du fond du Ténare !
> Pauvre rimeur sifflé si longtemps et si haut,
> L'Opéra t'a vengé, ta gloire se répare ;
> Le poète gascon à qui l'on te compare,
> Est au-dessous de toi, plus que toi de Quinault.

Le comte de Clermont protégeait Cahusac, son secrétaire ; c'était une raison suffisante pour animer la verve satirique de Roy contre ce prince. — Trente-neuf et zéro n'ont jamais fait quarante, » dit ce parolier, lorsque le comte de Clermont vint siéger à l'Académie française. Ce mot piquant et juste valut quarante coups de baton, ni plus ni moins, à son auteur. C'est ainsi que les grands encourageaient les hommes d'esprit.

On avait exhumé déjà le livret de *Titon et l'Aurore*, trouvé parmi les papiers de l'abbé de La Marre. Cahusac imagina de donner *les Fêtes de l'Hymen* sous le nom de feu de La Marre, afin

d'échapper aux censures amères, iniques de ses rivaux, à la prévention qui, disait-il, devait le condamner avant de l'avoir entendu. Ne doutant pas de son triomphe, et voulant en jouir incognito, il prend place au parterre. Dès les premières scènes la pièce déplut, et plusieurs personnes, montrant Cahusac, dirent : — Voilà le défunt! »

Un jour de représentation d'un de ses opéras, Roy se prit de querelle avec un cocher qui lui répondit à coups de fouet. L'épigramme suivante fut livrée aux amateurs dès le premier entr'actes :

Roy, malgré sa brillanté escorte,
A l'Opéra, près de la porte,
A coups de fouet fut écorché :
C'est là qu'il trouva le supplice;
Il est juste qu'on nous punisse
Aux lieux où nous avons péché.

La Loëre et son confrère, notaires au Châtelet de Paris, reçoivent, le 24 mai 1752, un traité fait entre Rousselet, entrepreneur du théâtre de Rouen, et Bambini, directeur d'une petite société de chanteurs italiens, pour donner des représentations à Rouen, depuis le 1er novembre 1752 jusqu'au mercredi des Cendres de 1755. Le prévot des marchands, regardant ce traité comme une usurpation faite sur le privilège de l'Académie, porte ses plaintes au roi. Sa majesté, par arrêt rendu solennellement en son conseil d'État, casse, annulle cet acte. Les Italiens sont appelés à Paris et commencent leurs représentations sur la scène de l'Opéra, le 2 aout 1752, par *la Serva padrona* de Pergolèse.

Rameau s'était élevé jusqu'au plus haut degré de sa gloire ; il avait à peu près terrassé Lulli, dont la musique, trop simple, paraissait languissante après les airs pathétiques du nouveau maître français et l'explosion victorieuse de ses chœurs. Rameau régnait en souverain à l'Opéra, lorsque la direction de ce théâtre y fit exécuter des intermèdes italiens par quelques chanteurs médiocres recrutés dans le Piémont. Jamais révolution ne fut plus soudaine et plus vive ; la guerre est allumée pour la seconde fois. Les Lullistes, déjà découragés, gardèrent le silence ; le

parti de Rameau fut accablé; les enthousiastes du genre ultramontain s'emparèrent du champ de bataille. En vain quelques champions de la psalmodie française voulurent confier leurs réclamations et leurs plaintes aux feuilles périodiques, ou les hasarder en forme de brochures; les vainqueurs dédaignèrent de se mesurer avec d'aussi faibles adversaires. Ces vieux amateurs ne remportèrent de leur démarche inconsidérée que le ridicule de l'avoir entreprise.

La Serva padrona eut un succès de fureur, de fanatisme. Anna Tonelli, Manelli, un soprane, une basse comique, produisirent seuls cet effet merveilleux. (Planches, 68, 69.) Un duo, tel était le morceau le plus compliqué, l'ensemble harmonieux le plus riche que la musique italienne vînt opposer aux masses de l'opéra français, et pourtant du premier coup, elle compromit gravement l'existence de la psalmodie nationale. *Il Giocatore, il Maestro di Musica, la Finta Cameriera, la Donna superba, la Zingara,* et six autres opéras, succédèrent au chef-d'œuvre de Pergolèse avec des chances diverses. Lazzari, Guerrieri, les demoiselles Rossi, Lazzari, Catarina Tonelli, sœur de la première cantatrice, composaient la troupe italienne. Les intermèdes qu'elle exécutait, *la Serva padrona, il Maestro di Musica*, n'avaient que deux personnages. Ces Italiens ne chantaient que l'*opera buffa;* on leur donna le nom de *bouffons*, ce mot s'est conservé. L'on appelle encore aujourd'hui *les bouffes* nos acteurs italiens, bien qu'ils représentent plus souvent des tragédies que des pièces bouffonnes ou comiques. Les intermèdes comiques à deux ou trois personnages étaient alors destinés à figurer entre les actes d'un opéra sérieux représenté sur les grands théâtres d'Italie.

J. J. Rousseau parle avec beaucoup d'irrévérence du talent de Mlle Tonelli, de ses compagnons; mais son opinion en musique n'est pas exempte d'exagération. D'ailleurs, c'est à propos de l'opérette, dont il avait fabriqué le livret, qu'il raconte les faits et gestes des Italiens; cette circonstance doit nous tenir en garde contre son jugement. Voici ce qu'il en dit:

— Quelque temps avant qu'on donnât *le Devin du Village*, il était arrivé à Paris des bouffons italiens qu'on fit jouer sur le théâtre de

l'Opéra, sans prévoir l'effet qu'ils y allaient faire. Quoiqu'ils fussent détestables, et que l'orchestre, alors très ignorant, estropiât à plaisir les pièces qu'ils donnèrent, elles ne laissèrent pas de faire à l'opéra français un tort qu'il n'a jamais réparé. La comparaison de ces deux musiques, entendues le même jour, sur le même théâtre, déboucha les oreilles françaises; il n'y eut personne qui pût endurer la traînerie de leur musique après l'accent vif et marqué de l'italienne; sitot que les bouffons avaient fini, tout s'en allait. On fut forcé de changer l'ordre et de mettre les bouffons à la fin. On donnait *Églé, Pygmalion, le Sylphe*; rien ne tenait.

» Les bouffons firent à la musique italienne des sectateurs très ardents. Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de religion. L'un, plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé des vrais connaisseurs, des gens à talents, des hommes de génie. Son petit peloton se rassemblait à l'Opéra sous la loge de la reine. L'autre parti remplissait le reste du parterre et de la salle; mais son foyer principal était sous la loge du roi. Voilà d'où vinrent ces noms de partis célèbres en ce temps-là, de *coin du roi*, de *coin de la reine*. La dispute, en s'animant, produisit des brochures. Le coin du roi voulut plaisanter, il fut moqué par *le Petit Prophète*; il voulut se mêler de raisonner, il fut écrasé par la *Lettre sur la Musique française*. Ces deux petits écrits, l'un de Grimm et l'autre de moi, sont les seuls qui survivent à cette querelle : tous les autres sont déjà morts.

» Mais *le Petit Prophète*, qu'on s'obstina longtemps à m'attribuer malgré moi, fut pris en plaisanterie, et ne fit pas la moindre peine à son auteur; au lieu que la *Lettre sur la Musique française* fut prise au sérieux, et souleva contre moi toute la nation, qui se crut offensée dans sa musique. La description de l'incroyable effet de cette brochure serait digne de Tacite. C'était le temps de la grande querelle du parlement et du clergé. Le parlement venait d'être exilé; la fermentation était au comble : tout menaçait d'un prochain soulèvement. La brochure parut; à l'instant toutes les autres querelles furent oubliées; on ne songea qu'au péril de la musique française, et il n'y eut plus de soulèvement que contre moi. Il fut tel que la nation n'en est jamais bien revenue. A la cour on ne balançait qu'entre la Bastille et l'exil, et la lettre de cachet allait être expédiée, si M. le Voyer n'en eût fait sentir le ridicule. »

Sans partager l'avis de Rousseau relativement à l'importance

de sa *Lettre sur la Musique française*, je n'en regarde pas moins cette pièce comme une œuvre très hardie, légèrement amphigourique et pourtant remarquable à l'égard de la logique et de la plaisanterie. Les raisons qu'il donnait étaient assez bonnes pour qu'il n'eût pas besoin de recourir aux invectives qui déchainèrent contre lui ramistes et lullistes. Les symphonistes de l'Opéra pendirent, brulèrent Jean-Jacques en effigie. — Le corps des musiciens, qui se croit le premier orchestre du monde et qui est seulement le premier orchestre de Paris, attendu qu'il n'y en a pas d'autre, dit Grimm, s'est trouvé extrêmement offensé par les reproches d'ignorance et d'imbécillité. »

Cette lettre, tombant comme la foudre sur la psalmodie française au moment des triomphes de l'opéra italien, devait la terrasser, l'anéantir. Point du tout, elle s'en releva plus trainante et plus lourde.

Lorsque J. J. Rousseau fut instruit du supplice infamant que les symphonistes de l'Académie avaient fait subir à son effigie, ce philosophe dit : — Je ne suis pas surpris qu'on me pende, après m'avoir mis si longtemps à la question. »

Pitoyable rimeur, bien que violoniste de l'Académie, Travenol fut un des champions les plus dévoués de la musique française. Il publia des pamphlets en vers, suivis de longs commentaires en prose. Esprit inquiet et bizarre, Archiloque de l'orchestre, il attaquait le caissier de l'Opéra, le prévot des marchands, il injuriait même ses camarades. On se hata de le mettre à la pension afin de se délivrer de ses querelles et de ses vers satiriques. Cet ennemi de Rousseau s'évertuait aussi contre Voltaire; il publia contre ce dernier deux écrits virulents, l'un en prose, ayant pour titre *Discours prononcé à la porte de l'Académie par M. le directeur à M.* ***, l'autre en vers, intitulé *Triomphe poétique*. Un procès criminel fut intenté par l'irascible Voltaire contre Travenol père et fils, l'abbé d'Olivet fut aussi mis en cause. Travenol père subit huit jours de détention, dont trois au secret, au For-l'Évêque. Les mémoires publiés, les plaidoyers prononcés devant les tribunaux et le parlement en faveur de Travenol

père et fils, en cette occasion, tiennent 158 pages du *Voltairiana.*

Dans *les Cabales*, satire, Voltaire a rappelé quelques circonstances de la guerre des bouffons.

> Je vais chercher la paix au temple des chansons :
> J'entends crier : — Lulli, Campra, Rameau, bouffons !
> Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie ?
> — Je suis pour mon plaisir, messieurs. Quelle folie
> Vous tient ici debout, sans vouloir m'écouter ?
> Ne suis-je à l'Opéra que pour y disputer ?

Après quelques hésitations, les femmes se déclarèrent hautement pour la musique française. Que la coquetterie est ingénieuse ! elles eurent remarqué bientot que les hommes, attentifs à suivre le chant italien, ne les regardaient plus. Les jolies femmes veulent jouir de tous leurs avantages, elles veulent être admirées. La musique française ne donnait aucune distraction à ses auditeurs, donc elle méritait la préférence ; et les voilà poursuivant de leurs mépris cette musique italienne qu'elles détestaient comme on fait une rivale. Les compositeurs français, les acteurs de l'Opéra ne pouvaient dissimuler leurs craintes, leurs alarmes ; Poirier, la seconde haute-contre, disait : — Si le public se laisse plus longtemps ensorceler par ces *tra la la la*, je suis ruiné, perdu. M. Jéliotte, Mlle de Fel se tireront toujours d'affaire ; mais il serait bien dur pour mes camarades, pour moi, d'être obligés d'aller chanter dans les rues. »

Musique ancienne faite par Lulli, musique nouvelle que Rameau composait, musique française, musique italienne, ces quatre mots firent écrire, imprimer, de 1700 à 1756, des montagnes de papier. La bibliographie seulement indicative des volumes, brochures, lettres ou pamphlets mis au jour à cette dernière époque formerait dix pages de ce livre, encore ne serait-elle pas complète. Elle n'est plus d'aucun intérêt aujourd'hui. Durey de Noinville donne les titres de huitante-neuf de ces pamphlets, dans les tables jointes à son *Histoire de l'Académie royale de Musique*. Paris, 1757. Les plus mauvais ouvrages servent à quelque chose lorsque leurs auteurs ont le bon esprit de faire beaucoup de citations.

C'est alors que Voltaire rima l'énorme et solennelle absurdité que je dois signaler à mes lecteurs.

> La nature féconde, ingénieuse et sage,
> Par ses dons partagés ornant cet univers,
> Parle à tous les humains, mais sur des tons divers.
> Ainsi que son esprit, tout peuple a son langage,
> Ses sons et ses accents à sa voix ajustés,
> Des mains de la nature exactement notés,
> L'oreille heureuse et fine en sent la différence.
> Sur le ton des Français il faut chanter en France;
> Aux lois de notre gout Lulli sut se ranger,
> Il embellit notre art au lieu de le changer.

On voulut entendre les Italiens chanter en français dans *le Jaloux corrigé,* opéra bouffon de Collé, dont les paroles étaient ajustées sur des airs italiens; Blavet, le flûtiste fameux, avait fait la musique des récitatifs et du divertissement de cet acte, dans lequel Manelli, M[lle] Anna Tonelli furent applaudis en 1753.

Le solo de violon de Jean Rebel que Dupré, Javillier, Dumoulin et M[lles] Sallé, de Camargo dansaient avec tant de succès en 1730, est exécuté par Lany, Vestris, Tessier et M[lles] Puvigné, Lany, qui triomphent aussi, le 12 juillet 1752, dans *Acis et Galathée.*

Le 18 octobre 1752, trois mois après l'arrivée des Italiens, on représente à Fontainebleau, sur le théâtre de la cour, *le Devin du Village,* opérette en un acte, paroles de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, musique de Granet, citoyen de Lyon. Cuvillier, Jéliotte et M[lle] de Fel remplissaient les rôles du Devin, de Colin et de Colette. *Le Devin du Village* réussit complétement à la cour, et n'obtint pas moins de faveur à Paris le 1[er] mars 1753. La grande réputation littéraire de l'illustre philosophe vint ensuite ajouter à ce succès, et le prolongea bien au delà des bornes assignées aux ouvrages de ce calibre, de ce temps et de ce style. Profitant du silence forcé de son musicien, mis en sépulture à Lyon, Jean-Jacques s'était emparé de la partition de Granet; il la fit mettre en scène, exécuter, imprimer, publier sous son propre nom. Il en toucha le double droit d'au-

teur ou du moins le prix entier de la cession de ce droit. Les preuves patentes, irréfragables, historiques, monumentales, de ce vol effronté ne pourraient figurer en cet ouvrage sans en rompre le fil ; je les ai consignées dans un autre livre intitulé : MOLIÈRE MUSICIEN, 2 vol. in-8, Paris 1852, tome II, page 409.

En 1771, la partition de *Pygmalion*, mélodrame de J. J. Rousseau, composée par Horace Coignet, citoyen de Lyon, est enlevée à son auteur vivant, réclamant du geste, de la voix, par écrits, mémoires, articles de journaux, imprimés, publiés. Le philosophe, citoyen de Genève, se permet ce nouvel escamotage. Décidément les Lyonnais devaient être ses fournisseurs en musique.

Les Italiens chantants n'avaient pas d'ennemis plus acharnés que leurs compatriotes parlants de la Comédie-Italienne. Ceux-ci voyaient d'un œil jaloux les succès de Manelli, d'Anna Tonelli, procurant à l'Opéra des recettes qu'ils auraient voulu voir tomber dans la caisse de leur théâtre ; disant que les Italiens devaient naturellement chanter au profit des Italiens, au lieu de faire prospérer une entreprise rivale. Arlequin, Pantalon, Silvia, Colombine et leurs compagnons dénigraient les bouffons chantants, déchiraient à belles dents leurs opéras, dont ils voulaient s'emparer après le renvoi de ceux qui les exécutaient. L'intrigue agit à la sourdine, de puissantes cabales s'élevèrent en faveur de la musique nationale, on fit un succès pyramidal à *Titon et l'Aurore*, opéra de Mondonville, on reprit *Castor et Pollux* refondu, corrigé, diminué, par ses auteurs pour cette solennité. Le prologue en avait été supprimé. *Atys* même reparut avec pompe, et les Italiens furent congédiés après le succès de *i Viaggiatori*, opéra en trois actes, qu'ils jouèrent depuis le 12 février 1754 jusqu'au 7 mars suivant.

Tous les opéras italiens produits sur la scène de l'Académie, au nombre de douze, traduits en français, parurent sur les théâtres de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne, avec le plus grand succès. D'autres partitions, telles que celle du *Pittore innamorato*, de Duni, furent envoyées d'Italie et traduites à l'instant. L'impulsion que ces ouvrages donnèrent à l'opéra

comique, le firent marcher plus vite vers la réforme. Trente ans plus tard, Grétry prêtait à son Marsias le gout du chant des virtuoses de l'Académie, style que l'on avait conservé religieusement, et que *le Jugement de Midas* frappa d'un ridicule dont il ne s'est plus relevé. *La Servante maitresse,* parfaitement exécutée à la Comédie-Italienne par Rochard et Mme Favart, eut un succès de fanatisme, 190 représentations de suite. Par une contradiction aussi lâche que stupide, cette société, qui chaque soir voyait son théâtre se remplir d'amateurs de la musique de Pergolèse, de Rinaldo di Capua, de Leo, jouait en même temps *le Retour du Gout,* pièce dans laquelle on célébrait le triomphe de la musique française, en prodiguant l'injure aux bouffons expulsés, dont on exploitait les riches dépouilles.

La cour s'était prononcée en faveur de la musique française contre la musique italienne. Adroite en sa politique, et voulant conquérir une bienveillance qu'on lui déniait avec obstination, la Pompadour se déclara hautement pour les compositeurs nationaux, les appuya de son crédit immense, bien qu'elle n'aimât point Rameau, bien qu'elle refusât son estime aux œuvres de ce maître. L'abbé de La Marre, défunt, avait laissé *Titon et l'Aurore* en manuscrit; Mondonville fait revoir et corriger ce livret d'opéra par l'abbé de Voisenon, le met en musique, on le produit en scène le 9 janvier 1753. La première représentation de cette pièce fut considérée comme décisive dans la guerre des bouffons; de part et d'autre on se prépara pour soutenir vaillamment les intérêts de l'une et de l'autre musique. Le jour de cette exhibition solennelle, les chevau-légers, les gendarmes, les mousquetaires, les carabiniers remplissaient le parterre de l'Opéra. Les partisans des Italiens, nommés *le coin de la reine*, refoulés hors de la salle, ne purent trouver place que dans les corridors. Grâce à de telles précautions, *Titon et l'Aurore* réussit convenablement. Le parti français dépêchait au roi des courriers de quart d'heure en quart d'heure pour l'aviser des chances de la représentation. Louis XV était à Choisy. — Nous avons gagné notre procès! » dit-il à sa favorite, en recevant la nouvelle de ce triomphe. Bien qu'il ne fût pas brillant, ses résul-

tats ne se firent point attendre : le renvoi des Italiens fut décidé le lendemain. L'Opéra-Français, la vieille charrette rentra dans son ornière, reprit ses anciennes habitudes et les avantages désastreux de son monopole.

— Le succès de *Titon* n'a été qu'une affaire de parti ; c'était une bataille gagnée par le plus grand nombre ; que conclure de cette victoire ? Qu'il y a plus de complaisants à Paris que de connaisseurs. » CHEVRIER, *Observations sur le théâtre.* 1755.

A la mort de La Bruère, possédant le privilège du *Mercure de France*, qui lui valait 25,000 fr. par an, la Pompadour établit sur le nouveau brevet des pensions pour les gens de lettres, et dit à Marmontel de lui désigner ceux qui méritaient une faveur de cette espèce et qui en avaient besoin. Il lui nomma Crébillon, d'Alembert, de Boissy, etc. La favorite refusa d'Alembert, disant : — Il s'est passionné pour la musique italienne, et s'est mis à la tête du parti des bouffons. »

Jéliotte, Chassé, Mlles de Fel, Chevalier et Coupée remplirent les principaux rôles dans *Titon et l'Aurore*.

En amour, en musique, l'accoutumance a des résultats surprenants, elle forme des chaînes que l'on porte, sinon avec plaisir, du moins avec une patience merveilleuse. Lorsque Agar, l'Italienne, vint séduire le peuple français, elle comptait un siècle de moins que la vieille Sara. Agar fit des conquêtes brillantes, ses amoureux la chérissaient avec une ardeur sans seconde ; et pourtant Sara fut victorieuse. On l'aimait depuis si longtemps ! Elle avait accaparé tant de sectateurs ! Elle était soutenue par des mains si puissantes ! Agar fut obligée de lui céder le pas ; Agar fut exilée, mais non pas au désert.

La Serva padrona de Pergolèse avait été représentée pour la première fois en 1730, Paisiello voulut en refaire la musique en 1779, à Saint-Pétersbourg, et son œuvre ne contient qu'un morceau, *Sempre in contrasti*, supérieur à l'un de ceux de l'ancienne partition, œuvre monumentale dans les fastes de la musique. Lablache a figuré dans l'un et l'autre ouvrage.

Revenons à Lulli, revenons à l'un de ses chefs-d'œuvre, *Atys*,

que l'on fêta d'une manière éclatante après le départ de la troupe italienne; et nous verrons ce que peut la force de l'habitude, l'esprit de parti, la volonté ferme d'une agglomération de brutes opiniâtres. Citons des écrivains de ce temps : il me faut absolument des guillemets, autrement on croirait que je calomnie la nation française.

— L'époque de la première représentation d'*Atys*, lors de sa reprise en 1753, sera mémorable dans les archives de l'Opéra. A dix heures du matin, on forçait l'entrée pour prendre des places, il n'y en avait plus à midi. Les annales de ce spectacle n'ont pas d'exemple d'un pareil concours. C'était un hommage que l'on crut devoir rendre à Lulli; c'était une abjuration authentique des harmonieux *concetti* qui s'étaient emparés de la scène, une protestation formelle contre les ennemis de notre musique, après l'expulsion des bouffons. » DE LAPORTE, *Anecdotes dramatiques*, tome I, page 127.

— La fureur de la musique italienne a vengé Lulli que les partisans de Rameau ne cessaient d'attaquer. Le charivari, la farce, l'opéra comique vengent chaque jour l'auteur de *Castor et Pollux*, le père de la symphonie française, et tant mieux! il faut bien que l'ordre suive le désordre, et que l'excès de l'extravagance nous ramène au bon gout, malgré que nous en ayons. » *Dictionnaire des Théâtres*, tome VII, p. 653.

Le succès immense d'*Atys* était rationnel au temps de Louis XIV; mais la vogue de ce plain-chant monotone et soporifique a duré plus d'un siècle. En 1730, on avait représenté pendant onze mois le *Thésée* de Lulli. Après de tels exemples de fidélité, de constance, osez parler de la versatilité française, du caractère léger, folâtre et voltigeant de notre nation! ayez l'audace de vanter la délicatesse de son gout! Croira-t-on que Sangaride et Cybèle, Atys et Célénus, aient pu conter leurs drôleries, leurs fanfreluches, antidotées ou non, cent ans plus tard aux oreilles d'un public quatre fois renouvellé? Croira-t-on que ces complaintes aient provoqué des transports d'enthousiasme, de frénésie, après qu'une troupe italienne, établie à Paris, avait fait connaître la musique en progrès, la musique rajeunie, et l'art du chant, dont on n'avait pas encore la moindre idée en notre capitale, qui certes n'était point alors celle du monde civilisé?

J'ai parlé des prouesses, j'ai rapporté les discours de l'un et l'autre parti. Aucun des auteurs nombreux, qui nous ont laissé des écrits sur le renvoi des Italiens, n'en a connu la véritable cause, ou du moins n'a point osé la révéler. Louis XV, faisant avancer dans le parterre de l'Opéra cette maison du roi qui venait de terrasser à Fontenoi les ennemis de la France; Louis XV, chef de claqueurs, commandant la manœuvre de Choisy, son quartier général, lançant carabiniers, mousquetaires, gendarmes et chevau-légers pour abattre la faction italienne, me paraissait ridicule au dernier point. J'ai cherché, j'ai trouvé, non sans peine, la raison mystérieuse, occulte de cette levée de boucliers, de ce coup d'État musical en apparence et politique au fond. Je dois la faire connaître ici pour la justification de ce roi de France et l'instruction de nos historiens.

A cette époque, on voulait bien que le peuple se divertît; l'autorité multipliait les petits spectacles afin de l'étourdir, de lui faire oublier les maux qui l'accablaient; mais elle redoutait sa turbulence, et s'empressait de prévenir ou de détruire le moindre ferment de collision, d'émeute. *Tout menaçait d'un prochain soulèvement*, Rousseau nous l'a dit. Le coin de la reine, le coin du roi s'amusaient d'une manière trop animée et trop bruyante. D'un jour à l'autre ils pouvaient en venir aux mains; on s'exposait à voir la guerre musicale prendre un caractère politique plus ou moins prononcé. Le moyen le plus sûr, le plus prompt de parer cet inconvénient, de retenir dans le fourreau l'épée que tant d'attaques violentes en propos, en écrits, allaient faire tirer, c'était de renvoyer les Italiens, et de justifier ce congé par un succès brillant que l'on ménagerait à la musique nationale. Victoire légitime ou non sur laquelle on était libre de disputer ensuite pendant une semaine ou deux.

Quand la politique prescrit une mesure désastreuse, un déplorable sacrifice, j'accepte ses arrêts sans réclamation. C'est un mal qu'elle cause pour sauver l'État d'un mal plus grand encore. C'est un général qui brûle ses vivres, ses bagages, ses munitions et fait sauter les ponts afin de nuire à l'ennemi, de l'arrêter dans sa poursuite. Mais lorsque je verrai nos théâtres détruits, nos mu-

siciens écrasés, jugulés par des voleurs administratifs, des escrocs ministériels, qui sourdement s'enrichissaient de leurs dépouilles ; lorsque je verrai ces forbans ruiner l'art et les artistes qu'ils tenaient sous leurs griffes rapaces; gaspillant sans vergogne et sans crainte les deniers de l'État; faisant augmenter les dépenses afin d'accroître leur pécule frauduleux; toujours accusés, jamais punis; n'osant pas jouir d'une fortune puisée dans la boue; cachant leurs trésors à l'œil vigilant de la nation qu'ils avaient pillée; se dévouant au mépris public pourvu que leurs surveillants dont ils avaient fait des complices, fermassent les yeux sur le négoce infame des subventions et des priviléges, qu'ils exerçaient avec une audacieuse impudence; lorsque je verrai toutes ces calamités fondre sur nos théâtres lyriques, il me sera permis de faire éclater mes plaintes et mon indignation.

Malgré la volonté puissante qui le protégeait, *Titon et l'Aurore* ne fut représenté que trente-cinq fois, dans sa nouveauté.

D'habiles danseurs italiens se présentent à l'Opéra, qui les refuse; ils sont engagés par la Comédie-Française, et figurent avec le plus grand succès dans les divertissements joints aux comédies. Orgueilleuse suzeraine, l'Académie voyait avec dépit la fortune sourire à l'une de ses rivales. Depuis longtemps cette haute puissance tentait, par ambassadeur, d'interdire les danses à la Comédie-Française, lorsque, désespérant de réussir par ce moyen diplomatique, l'Opéra déclare enfin la guerre à sa rivale, et lui fait intimer par huissier de mettre un terme à ses exercices baladins. On accepte bravement le défi : la mousqueterie des sommations, des cédules, des requêtes, obscurcit l'horizon dramatique; les hostilités pouvaient se prolonger, et les plaisirs de la cour en souffrir. Mme de Pompadour ouvre un congrès dans son boudoir; les parties belligérantes y comparaissent. La cause de l'Académie est celle d'un conquérant superbe qui veut tout soumettre à son joug; ses prétentions pouvaient être soutenues avec avantage en démontrant qu'elle réunissait tous les droits pour satisfaire tous les gouts : l'expérience journalière des machoires bâillantes attestait éloquemment le contraire. La marquise était déjà disposée à donner raison aux comédiens fran-

çais, quand l'orateur de la société posa cet argument ingénu : — Madame, les pièces modernes sont si mauvaises, que, sans les ballets, la plupart tomberaient. La cabriole aide beaucoup à la déclamation. Je vous préviens que si l'on nous ôte la danse, on nous coupe la parole. »

Mme de Pompadour promit aux comédiens de leur conserver *la cabriole*, dont ils venaient d'établir si péremptoirement la nécessité. Les ballérins se montrèrent fiers du jugement suprême, qui venait confirmer la haute opinion qu'ils ont toujours eue de l'esprit de leurs jambes. Les poètes furent moins satisfaits du peu de crédit qu'avait l'esprit siégeant dans leurs têtes.

La Comédie-Française avait fermé son théâtre le 7 aout 1753 et ne le rouvrit que le 13, quand les ballets lui furent rendus, pour les lundis, mercredis et samedis, jours où l'Académie se reposait. Lekain, Dubreuil, Mlles Gaussin, Lavoye, Drouin allèrent à Versailles en députation ; l'histoire ne dit pas si l'on doit attribuer à Lekain ou bien à Dubreuil la singulière apologie de la cabriole, que je viens de rapporter.

Le grand succès des intermèdes italiens donne à Dauvergne l'idée d'écrire un ouvrage de ce genre, de le présenter comme une traduction, et d'établir ainsi l'opéra bouffon à l'Académie. Il exécuta son projet en écrivant *les Troqueurs*, dont le livret, fort amusant, était de Vadé. Le bureau de la ville se révolta quand il fallut mettre en scène cette badinerie sur le noble théâtre soumis à son autorité. *Les Troqueurs* dédaignés allèrent demander un asile aux tréteaux de la foire, et le succès prodigieux de l'opérette nouvelle suscita, dès sa première représentation, un rival redoutable à notre Académie. L'opéra comique fit son début victorieux, cotoya, molesta cruellement la tragédie lyrique, et lui ravit pendant vingt-un ans la faveur du public.

Le Français né malin créa le vaudeville.

Despréaux ne veut parler ici que de la chanson. La comédie mêlée de chansons ou de vaudevilles est une absurdité digne des siècles de barbarie, absurdité que le poète satirique n'a pu flageller puisqu'elle n'existait pas encore de son temps. Le Fran-

çais ne l'aurait point inventée sans les entraves de toute espèce que les privilèges et le despotisme des grands théâtres imposaient aux entreprises dramatiques de la foire. L'Opéra lui défendait de chanter de la musique nouvelle, la Comédie-Française l'empêchait de parler; la foire eut recours aux refrains qui couraient les rues, aux *voix de ville*, et donna des pièces en chansons ou mêlées de chansons. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome 1er, page 442.

La comédie mêlée de chants, d'ariettes, de romances, vaut-elle-mieux? devons-nous féliciter Dauvergne d'avoir fondé l'opéra comique, le 10 juillet 1753, en faisant applaudir *les Troqueurs?* Oui, puisque ces opérettes ont préparé les voies à Gluck. Non, parce que les Français, accoutumés au genre batard, insipide, absurde, pauvre, indigent, misérable, corrupteur, de l'opéra comique, n'ont pas su l'abandonner, le proscrire, lorsque les maîtres allemands, italiens, leur ont fait connaître des opéras complets, chantés d'un bout à l'autre, seuls drames lyriques dignes d'être écoutés, applaudis, par un peuple dont le gout devrait être formé.

Dauvergne imagina de refaire la musique d'*Énée et Lavinie;* le livret de cet opéra comptait plus de septante ans d'existence, et Fontenelle, son auteur était encore de ce monde. Dauvergne lui communiqua son dessein et reçut cette réponse : —Monsieur, vous me faites beaucoup d'honneur; mais il y a soixante ans que l'on représenta cet ouvrage pour la première fois; il tomba, et personne alors ne me dit que ce fût la faute du musicien Colasse. » Dauvergne applaudit à cette franchise, bien rare dans un auteur; elle ne le découragea point. *Énée et Lavinie* avec sa nouvelle musique obtint plus tard, en 1758, un succès très satisfaisant.

L'Académie recevait sans cesse le feu roulant des quolibets, des sarcasmes de la parodie, et les attaques plus vives encore de la caricature mise en action sur les petits théâtres. Chaque reprise d'un opéra faisait éclore deux ou trois parodies nouvelles, et les ouvrages de Lulli comptent chacun sept, huit, dix reprises d'une grande solennité. Les drames lyriques étaient la pature,

le pain quotidien des vaudevillistes pleins d'esprit et surtout de malice. Ne pouvant pas se produire dans les gazettes, la critique éclatait en couplets incisifs, en charges dramatiques d'un tour original. La parodie s'éteindra, je n'aurai plus de chansons, d'épigrammes à citer du moment où les journaux auront acquis leur franc parler, dont ils n'useront pas aussi complètement. L'œuvre du parodiste obtenait bien souvent un succès merveilleux; d'autres fois, le public se révoltait, il ne voulait pas permettre que l'objet de son affection fût vilipendé. L'amour-propre blessé ne pardonnait point, et les sifflets interrompaient la pièce qu'il eût été fort imprudent de reproduire.

J. J. Rousseau, citoyen de Genève, s'était attribué la musique du *Devin du Village*, composée par Granet, citoyen de Lyon.

Mondonville se disait l'auteur des livrets que l'abbé de Voisenon arrangeait ou composait pour lui. Ce musicien les publiait sous son propre nom; Jean-Jacques en avait agi de même à l'égard de la partition de Granet.

En 1754, Mondonville fait représenter *Daphnis et Alcimadura*, pastorale imitée de *l'Opera de Frountignan,* pièce languedocienne, dont la plupart des airs étaient des chansons populaires de nos contrées méridionales. *L'Opera de Froutignan*, remis en lumière par Goëthe, sous le titre de *Jeri et Bethly*, fut, après quelques essais malheureux, converti définitivement en opéra comique, en 1834, par MM. Scribe et Mélesville, et s'appelle aujourd'hui *le Chalet*. Une autre *Bethly*, musiquée par Donizetti, ne produit qu'un médiocre effet à l'Académie, en 1853.

Daphnis et Alcimadura offrit une singularité précieuse; le drame, écrit en languedocien, fut merveilleusement exécuté par Jéliotte, Latour et Mlle de Fel, qui, tous les trois Gascons, avaient une prononciation excellente, et n'eurent pas de peine à montrer l'étonnante supériorité de leur langue d'oc sur le patois parisien, qu'une circonstance désastreuse a fait adopter, en France, comme langage national. En célébrant ce triomphe, les écrivains de l'époque n'épargnèrent pas les critiques au dialecte français, qu'ils avaient pu contempler dans toute sa laideur et

sa misère. L'ours mal léché parut plus difforme et plus gauche, quand ont eut admiré la jolie et fringante gazelle.

En 1768, Mondonville imagina de faire un nouveau succès à *Daphnis et Alcimadura* en le traduisant. Le charme s'évanouit, l'opposition même ne voulut pas de la pièce favorite ainsi travestie, enlaidie : chute complète, enterrement soudain. Une reprise de cet ouvrage traduit en français, n'eut pas de meilleurs résultats en 1778. Si l'on ne revint point alors au languedocien, c'est que Jéliotte et Mlle de Fel, ayant quitté le théâtre, on n'avait plus d'acteurs gascons à l'Opéra. 24,000 livres pour 24 représentations avaient été proposées à Jéliotte en 1762, sept ans après sa retraite. Le refus de ce ténor décida Mondonville à traduire sa pièce. Dauberval la convertit en ballet en 1778 ; nouveau succès pour l'ouvrage languedocien.

Alcimatendre est le titre d'une parodie que l'on fit de l'opéra de Mondonville.

La vogue immense de *Daphnis et Alcimadura* mit la langue d'oc à la mode. La Comédie-Italienne fit écrire par un auteur provençal et représenta *Teseo*, parodie du *Thésée* de Quinault remusiqué par Mondonville : on battit ce compositeur avec ses propres armes.

Lafont et Mouret avaient déjà fait un essai du même genre dans *la Provençale*, entrée ajoutée à leur opéra-ballet, ayant pour titre *les Fêtes de Thalie*. Des acteurs provençaux y chantaient en provençal, on les applaudit beaucoup ; mais comme le reste de la pièce était écrit en français, le succès de cet acte n'excita pas de rumeur littéraire. L'épreuve tentée avec bonheur par Lafont et Mouret engagea Mondonville à donner ensuite un drame lyrique, en trois actes, écrit en languedocien.

Directeur du Concert spirituel, en 1755, Mondonville écrivit des motets que l'on accueillit avec faveur. Le premier il y fit entendre des oratoires composés dans le genre de ceux des maîtres italiens. Après avoir administré ce concert avec zèle pendant sept ans, il fut remplacé par Dauvergne en 1762. Mondonville, en se retirant, emporta sa musique. Le public la demandait avec une instance telle, que Dauvergne fut obligé de compter, en

neuf ans, 27,000 livres pour en obtenir la jouissance, à la condition que l'auteur en dirigerait l'exécution.

Rameau, sorti victorieux de sa lutte avec les Italiens, n'en éprouve pas moins un déficit notable. Il donne encore *la Guirlande, Anacréon, la Fête de Pamilie*, en 1754; *les Surprises de l'Amour*, en 1757; *les Sybarites*, en 1759, et finit sa carrière, en 1760, avec *les Paladins*.

— Allez plus vite, plus vite, disait-il à Mlle Arnould, à l'une des répétitions des *Paladins*. — Mais on n'entendra point les paroles. — Et qu'importe? il suffit que l'on entende ma musique, les paroles ne sont rien dans un opéra. »

Les Paladins n'eurent aucun succès, Rameau comptait alors sa septante-huitième année; il prétendait qu'on n'avait pas eu le temps d'en gouter la musique et de l'apprécier; il ajouta : — La poire n'est pas encore mûre. — Cela ne l'a pas empêchée de tomber, » reprit Mlle Cartou.

Lors des premières représentations de *la Guirlande*, Marmontel, auteur du livret, prit un fiacre; son chemin était de passer devant l'Opéra. — Cocher, évitez le Palais-Royal, je suis pressé. — Ne craignez rien, monsieur, il n'y a pas d'embarras, pas une voiture; on donne ce soir *la Guirlande*.»

Rebel savait régler son temps, diviser sa journée de manière à ne pas perdre un seul des moments qu'il voulait consacrer à la direction de l'Académie. Son perruquier, auxiliaire indispensable alors, arrivait à sept heures du matin avec une précision mathématique, s'annonçait par deux coups de sonnette; et pendant qu'il passait à la cuisine, au cabinet de toilette afin de se munir d'eau chaude et des ustensiles nécessaires à ses opérations, Rebel s'enveloppait dans un ample domino blanc, otait son bonnet de nuit, laissait tomber ses cheveux, et s'asséyait de manière à tourner le dos au coiffeur. Celui-ci, d'une main, saisissait la toison flottante et de l'autre l'accommodait avec son peigne, d'avance préparé. Rebel, qui le dispensait de la cérémonie des salutations quotidiennes, afin d'en agir avec plus de prestesse, ne manquait pas de l'interroger ensuite quand il était en fonctions. Un jour, avant que ce directeur eût rompu le si-

lence, le perruquier toussa discrètement, et n'en fit pas moins trembler les vitres de la chambre. Ce murmure sortant d'une poitrine harmonieusement sonore, frappe l'oreille musicienne de Rebel, il se retourne vivement, et voit une jeune figure qu'il ne connaissait point.

— Toussez encore, mon ami, toussez plus fort, ne vous gênez pas; allez, allez toujours! ne craignez pas de me fatiguer, j'aime beaucoup les rhumes de cette espèce.

— Monsieur, le bourgeois est malade, je suis venu pour le remplacer, et j'ai suivi la consigne qu'il m'a donnée.

— A merveille! je me réjouis fort de son indisposition.

— Monsieur a trop de bonté!

— Que faites-vous donc, jeune homme, de cette voix dont la toux vibre comme une cloche?

— Rien ou peu de chose, je chante parfois des airs à boire.

— Il serait possible de l'employer beaucoup mieux; je pense que vous êtes capable de faire la barbe à toutes nos basses-tailles.

— J'ai l'honneur de les raser depuis trois mois.

— Ce n'est pas là précisément ce que je veux dire. Eh bien! vite une chanson à boire; allons ferme! à la cavalière, à plein tuyau, chantez comme si nous étions au cabaret. »

Le garçon perruquier se rend à l'invitation, il entonne vigoureusement ses couplets, et parvient à s'affranchir de la sourdine que le rhume voulait imposer à sa voix puissante. Tandis que le virtuose déploie ses facultés sonores, Rebel l'examine de la tête aux pieds; il devine un Roland, un Pollux, un Ubalde sous la casaque gris-pommelé de l'artiste en perruques. Le directeur lui donne dix louis pour s'habiller en académicien et fait inscrire le nom, depuis fameux, de *Larrivée* sur les contrôles de l'Opéra. La boutique du coiffeur a, dans tous les temps, été féconde en artistes lyriques.

En 1754, on préparait une reprise solennelle des *Éléments*, ballet. Roy, l'auteur des paroles, âgé de septante-un ans, retenu par une apoplexie, ne sortait plus, il pensait à son salut, et sa dévotion était sincère. Lany, maître de ballets, était embar-

rassé pour la mise en scène d'une pièce qu'il n'avait pas vu représenter. Il se rendit chez l'auteur pour en obtenir des renseignements. Après un prélude louangeur au dernier point, lorsque Lany voulut entrer dans les détails des divertissements, en commençant par celui du prologue, Roy l'interrompit d'un ton lamentable, et lui dit pourtant d'une manière très décidée: — Ah! monsieur, n'attendez pas que je vous donne, sur cet ouvrage immortel, dont je me repens, aucun des avis que vous me demandez! Voulez-vous que dans l'état où je suis, je songe aux *Éléments?* Non, monsieur, faites comme vous l'entendrez, mais ne pensez pas que je m'en occupe jamais.

— On veut, reprit doucement Lany, que dans le prologue je fasse danser les génies aériens, et je voudrais les réserver pour l'acte d'*Ixion,* dans le divertissement où Junon paraît. — Ah! monsieur Lany, gardez-vous-en bien! Je veux que les quatre éléments soient figurés dans le prologue. Ils sont l'essence du sujet. Mon prologue est le chaos; composez votre ballet de l'acte d'*Ixion,* d'*Isis,* et de la fuite de cette déesse. Vous le voyez, c'est mon intention; au moins n'y manquez pas! Mais de quoi me parlez-vous là, cher ami? Vous ne tirerez rien de moi sur tout cela. N'en parlons plus. »

Le maître de ballets poursuivit cependant; et, le conduisant d'acte en acte, de divertissements en divertissements, Roy lui disait tout, en protestant qu'il ne dirait rien. Il est vrai qu'il mêlait toujours aux instructions qu'il lui donnait, des soupirs et des regrets d'avoir composé, mis au jour une pièce admirable, qui devait être représentée jusqu'à la fin des siècles; qui prolongerait à coup sûr les peines qu'il souffrirait dans l'autre monde, pour avoir scandalisé la France pendant si longtemps. Il finit en disant : — Brisons là dessus, monsieur Lany, je veux être muet sur tout cela. Je ne veux penser qu'à Dieu, qui mourut sur la croix que vous voyez là, » montrant celle de son cordon de Saint-Michel.

Royer avait mis en musique *Pandore*, opéra de Voltaire, tout était prêt pour la représentation de cet ouvrage, l'affiche l'annonçait pour la semaine suivante, lorsque Royer meurt le

11 janvier 1755. *Pandore*, laissée en arrière, n'a jamais pu recouvrer ses droits.

Les grandes dames allaient s'enfermer pendant quelques jours dans un cloître, pour y faire pénitence des péchés qu'elles avaient commis dans le courant du carnaval; la mode le voulait ainsi. La princesse de Modène s'était retirée au Val-de-Grâce, elle y remarqua la beauté d'une voix qui chantait une leçon des ténèbres; cet organe admirable appartenait à Sophie Arnould, dont le père tenait un hotel garni dans la rue de Béthisy. La princesse ayant signalé la jeune virtuose à l'attention de la cour, Sophie fut bientot admise à la chapelle du roi, malgré l'opposition de sa mère. Mme de Pompadour ayant entendu chanter Sophie, dont elle avait admiré déjà les yeux d'une expression ravissante, dit : — Il y a là de quoi faire une princesse. »

Les trois virtuoses par excellence, Jéliotte, Chassé, Mlle de Fel, quittèrent l'Opéra presque en même temps. Le 5 mars 1755, on représente *Castor et Pollux*, Jéliotte fait ses adieux au public, chante la partie de Castor pour la dernière fois, et Larrivée entre à ce théâtre par le rôle du grand-prêtre dans le même opéra. Larrivée, baryton qui devait remplacer bientot le célèbre Chassé, fut admis, et reçut 600 livres d'appointements. Le Roi-des-Belles, autre baryton, dut lui céder le premier rang. Mlle Arnould débute le 15 décembre 1757 avec un prodigieux succès, et Mlle de Fel lui cède le premier emploi deux ans plus tard. Mlle Lemière, qui devint ensuite Mme Larrivée, était la Damoreau de l'époque, on écrivit des duos pour sa voix légère et la flûte *inimitable* de Rault, digne élève et successeur de Blavet. Mlle Lemière parut à l'Académie en 1750, et ne réussit complètement qu'en 1757. Latour, Muguet, Poirier, Pillot chantèrent la partie de haute-contre, en attendant que Jéliotte fût remplacé. Muguet possédait une voix charmante; gros et court, cet acteur ne pouvait être produit que dans les rôles secondaires. Sa tournure excitait d'abord le rire et les murmures; on l'applaudissait quand il avait chanté. Latour préparait sa retraite. Avec un organe brillant et sonore, Poirier était si gauche en

scène, que le public ne voulait l'entendre qu'à l'église ou bien au Concert spirituel. Pillot touchait faux trop souvent, avec une voix désagréable, mais on le supportait à cause de son jeu dramatique.

L'Opéra ne retrouve un bon premier ténor qu'en 1764; il y eut un interrègne de neuf ans pour cet emploi : dans ce temps comme aujourd'hui les ténors étaient rares. Voilà tout le personnel chantant renouvelé; mais on psalmodiait toujours. L'opéra français était un objet d'admiration pour les uns, et de constante, d'amère dérision pour les autres : il conduisait sa barque au milieu des sifflets et des applaudissements.

En 1753, on remplace la toile du théâtre, qui tombait en ruine, par un superbe rideau. Diderot propose cette inscription, pour qu'elle soit moulée en lettres d'or sur la draperie nouvellement peinte : *Hic Marsias Apollinem.* Un rimeur la paraphrase en langue vulgaire.

O Pergolèse inimitable,
Quand notre orchestre impitoyable
T'immole sous son violon,
Je crois qu'au rebours de la fable,
Marsias écorche Apollon.

La retraite des trois coryphées du chant avait affligé les amateurs, ils perdaient en six ans, Jéliotte, Chassé, Mlle de Fel, le trio qui leur faisait éprouver des jouissances parfaites. Un acteur de l'Académie était alors un sujet de la plus haute importance. Les virtuoses académiciens étaient l'ame de toutes les parties de plaisir; hommes à bonnes fortunes, les dames du plus haut parage faisaient des folies pour se les arracher. Chassé, le baryton, eut la gloire singulière d'être cause d'un duel entre deux femmes. Une Polonaise, une Française se le disputent dans le bois de Boulogne, le pistolet au poing, et notre compatriote est blessée. On l'enferma dans un couvent après sa guérison; quant à l'étrangère, un ordre du roi lui fit quitter la France. Pendant le petit trouble que cette aventure jeta dans le monde galant, Chassé demeura chez lui, couché sur un sopha, comme une femme sensible ayant eu le malheur de voir deux de

ses adorateurs s'exposer à perdre la vie pour ses beaux yeux. Il recevait ainsi les visites de ceux qui venaient le complimenter. Louis XV lui fit dire, par le duc de Richelieu, de cesser ce manège. Chassé répliqua : — Dites à sa majesté que ce n'est pas ma faute, mais celle de la Providence, qui m'a créé l'homme le plus aimable du royaume. — Apprenez, faquin, repartit le duc, que vous ne venez qu'en troisième : je passe après le roi. »

Mmes de Polignac et de Nesle avaient donné l'exemple d'un pareil combat où Mme de Nesle fut blessée à l'épaule. Ce même duc de Richelieu, que Louis XV envoyait en ambassade auprès du virtuose, était l'objet du litige entre les deux chevalières.

L'abbesse d'un couvent de Venise se battit au poignard avec une dame qui lui disputait l'abbé de Pomponne.

Marotte Beaupré, Catherine des Urlis, comédiennes de l'hotel de Bourgogne, s'étaient mesurées à l'épée, sur le théâtre, après la fin du spectacle. Elles avaient choisi ce champ de bataille d'avance. L'historien qui parle de ce duel n'en fait pas connaître le motif et le résultat. 1668.

Le 24 aout 1669, Mmes Imperiale et Thérèse Soli, montées chacune sur une barque, veulent se battre à outrance, le sénat de Gênes envoie des estafiers en mer pour les séparer; mais leurs gens se livrent un combat sanglant sur terre.

Deux dames, que l'historien Robinet désigne sous les noms de *Mélinte*, de *Prélamie*, se battent au pistolet, à cheval, pour un chien levrier. Mélinte est blessée. Mai 1665.

Claude-Louis de Chassé, seigneur du Ponceau, gentilhomme breton, quitta son régiment en 1721, pour entrer à l'Opéra. Ses avantages physiques, sa voix pleine, sonore et du timbre le plus flatteur, son talent de comédien, le rendirent bientôt le sujet le plus précieux de l'Académie. Il effaça tous les acteurs de son genre qui l'avaient précédé; la partie de Roland, qu'il rendit avec une supériorité jusqu'alors inconnue, vint le placer au rang suprême. L'étude qu'il fit de son art ne se borna point au chant, au jeu de scène; il étendit ses soins sur l'ensemble du spectacle. C'est à lui que l'on dut en partie la pompe et la magnificence de l'Opéra, vers le milieu du dernier siècle. Il hasarda le pré-

mier, sur le théâtre de Fontainebleau, d'employer un grand nombre de comparses, pour donner le spectacle d'une manœuvre militaire, dans le siège de l'opéra d'*Alceste*. Louis XV fut si content de l'exécution, dirigée par Chassé, qu'il l'appela depuis *mon général*. C'est dans une occasion semblable que cet acteur, identifié profondément avec son personnage, tomba sur la scène et, craignant que sa chute ne vînt troubler l'ordre de la marche qu'il avait réglée, criait aux soldats, courant après lui : — Marchez-moi sur le corps. »

En 1738, Chassé quitta le théâtre sous le prétexte qu'étant gentilhomme, il ne lui convenait pas de faire le métier d'acteur. Mais la vraie raison, c'est que s'étant amassé des fonds assez considérables, il croyait pouvoir se passer des revenus de son emploi dramatique. Il se mit dans une entreprise qui ne réussit point, et perdit la plus grande partie de sa fortune. Chassé fut obligé de reprendre sa profession, et joua le rôle d'Hilas dans une reprise d'*Issé*, en 1742. Le public, ne retrouvant plus en lui cette vigueur d'exécution, ce charme de l'organe qu'il avait tant admirés, le couplet suivant fut colporté dans les coulisses :

Avez-vous entendu Chassé
Dans la pastorale d'*Issé* ?
Ce n'est plus cette voix tonnante,
Ce ne sont plus ces grands éclats ;
C'est un gentilhomme qui chante
Et qui ne se fatigue pas.

Convive aimable, joyeux, et buveur intrépide, Chassé composa plusieurs chansons bachiques pour son usage particulier. L'immense étendue de sa voix se déployait dans ces petits airs que les autres chanteurs ne pouvaient pas exécuter. Mlle Aïssé, parlant de *Pyrame et Thisbé*, dit : — C'est le triomphe de Chassé ; il est acteur dans cet opéra ; son rôle est très beau, il fait deux octaves pleines. La Antier en est folle. »

Vienne, Berlin, Londres, Madrid, Saint-Pétersbourg, Alger même, avaient un théâtre italien chantant en 1756. L'opéra français n'avait pu s'établir qu'à Marseille, Lyon, Bordeaux,

Toulouse et Nantes, encore était-il bien difficile de l'y maintenir pendant un certain temps. J'ai déjà dit qu'un incendie avait détruit la salle de spectacles de Lille.

Denis, Mion, Sauveterre, danseurs français, réformateurs de leur art en Italie, firent abandonner les sauts périlleux, les tours de force, pour une danse gracieuse et noble. Mion reçut une pension de la cour de Turin.

Servandoni, peintre décorateur de notre Académie, était allé chercher en Pologne, en Angleterre des scènes plus vastes, des entrepreneurs plus riches et plus généreux. Il lui fut permis alors de se livrer à la fougue de ses inspirations, à l'audace de son talent. Les écrits de cette époque nous disent qu'à Dresde il meubla l'immense théâtre royal de plusieurs décors admirables, au milieu desquels manœuvraient à l'aise quatre cents cavaliers montés.

VII

De 1757 à 1764.

Délabrement de l'Opéra. — Théâtre de Stuttgard, pépinière de ballérins. — Noverre, Maximilien et Pierre Gardel. — Le ballet d'action à l'Académie royale de Musique. — Le masque tombe. — Auguste Vestris. — Mlles Heinel, Guimard, Peslin, Allard, Lany. — Incendie. — La reine Christine de Suède au spectacle. — Princesses détronées. — Excommunication d'un trésorier-général. — Procès mémorable. — Mort de Rameau. — Sophie Arnould. — Recettes et dépenses. — Variétés. — Legros.

Gossec et Philidor sentaient la nécessité d'une réforme dans notre musique théâtrale, mais le moment n'était pas venu. Gossec et Philidor malgré la supériorité de leur talent ne pouvaient obtenir la licence d'écrire un ouvrage pour l'Académie. Gossec dirigeait des concerts et composait des messes, des symphonies, pièces très remarquables, faisant époque dans l'histoire de l'art. Sa messe des morts, exécutée dans l'église de Saint-Roch, en 1760, par deux cents musiciens, produisit un effet merveilleux. Ce maître enrichit son orchestre de plusieurs instruments inconnus ou jusqu'alors négligés en France. Quatre trompettes, quatre cors de chasse, quatre trombones, quatre clarinettes, huit bassons tonnèrent au *Tuba mirum*, au *Mors stupebit* de sa messe des morts.

Philidor présente un opéra, Rebel s'empresse de le refuser comme trop italien : ce directeur craignait que ce jeune musicien n'introduisît des airs un peu développés qui pouvaient arrêter

la marche de l'action. La musique italienne était en horreur à Paris, du moins parmi le plus grand nombre de ses habitants. Farinelli, sopraniste admirable, s'était fait entendre à la cour de Louis XV, en 1737, et l'avait enchantée. Riccoboni l'affirme. Le roi l'applaudit avec un enthousiasme surprenant pour un prince qui n'aimait pas la musique, et l'italienne moins que toute autre.

Rebel et Francœur, gérant l'Académie pour le compte de la ville, abandonnèrent cette entreprise, en 1754, à cause des tracasseries qu'on leur avait fait éprouver. Royer les remplaça, mourut en 1755. Bontems et Levasseur prirent cette gestion, qu'ils gardèrent jusqu'au 1er avril 1757.

Le bureau de la ville, alors très occupé, gêné dans ses finances, à cause de la construction des bâtiments de la place Louis XV, du déblaiement, de la plantation des boulevards, et d'une infinité d'autres affaires importantes, ne pouvait pas donner les soins nécessaires à la régie de l'Académie. Il obtint du roi la permission de céder pour trente ans son privilège à Rebel et Francœur. L'acte fut signé le 10 mars 1757, et les nouveaux directeurs entrèrent en exercice le 1er avril suivant. L'entreprise était à leur compte. L'opéra devait 1,200,000 livres, que la ville paya. Rebel et Francœur firent de grandes réformes et gouvernèrent ce spectacle mieux qu'il ne l'avait jamais été.

Ignace de la Serre, sieur de Langlade, meurt le 30 septembre 1756, à l'âge de nonante-quatre ans. Auteur des livrets de *Polyxène*, *Diomède*, *Polydore*, *Pirithoüs*, *Pyrame et Thisbé*, *Tarsis et Zélie*, *Nitétis*, ce gentilhomme se fit parolier après avoir perdu 700,000 livres au jeu. Ce qui veut dire qu'il fut misérable toute sa vie. L'Opéra n'enrichissait pas même ses musiciens les plus favorisés du public.

En 1760, la cour du duc de Wurtemberg, à Stuttgard, était la plus brillante de l'Europe. Les subsides énormes que la France payait à ce prince pour un corps de dix mille hommes qu'il entretenait aux ordres de cette puissance, lui donnaient le moyen de fournir aux dépenses de son luxe et de ses plaisirs. Ce corps était beau ; mais pendant toute la guerre il ne s'était distingué que par des fautes.

Le duc était somptueux dans ses gouts : bâtiments superbes, équipages de chasse, écurie magnifique, fantaisies de toute espèce; mais ce qui lui coutait des sommes immenses, c'étaient les grands traitements et, plus que tout, son théâtre et ses maîtresses. Il avait comédie française, opéra italien sérieux et bouffon, vingt danseurs, dont chacun avait été premier dans l'un des principaux théâtres de l'Italie. Noverre était son maître de ballets; il employait jusqu'à cent figurants. Un machiniste habile et les meilleurs peintres travaillaient à l'envi pour forcer les spectateurs à croire à la magie. Toutes les danseuses étaient jolies, et toutes se vantaient d'avoir été distinguées par son altesse. Depuis 1754, Jomelli était maître de chapelle à Stuttgard et compositeur de la cour. Cet illustre musicien y resta jusqu'en 1773.

Si le duc fournissait de mauvais soldats au roi de France, au moins nous envoyait-il d'excellents danseurs. A cette époque, Stuttgard était le conservatoire de danse de notre opéra.

— M. le duc de la Vallière a donc fait *l'Histoire chronologique de l'Opéra;* c'est quelque chose ; il y a encore du génie en France. » Voltaire se moque ainsi d'un catalogue d'opéras rédigé par le noble compilateur. *Lettre à M. d'Argental,* 26 mars 1760.

Les Caractères de la Folie reparaissent le 15 janvier 1762. Duclos, l'académicien, avait rimé ce ballet en 1743; un autre parolier, le duc de Nivernais, en refit un acte lors de cette reprise. — Les opéras remis au théâtre peuvent être comparés aux chapons : rôtis à point et servis chauds, ils sont excellents; mais il ne leur reste plus de saveur quand ils ont été remis trois ou quatre fois à la broche, » dit un journaliste.

Le 16 février 1762, on remit en scène *Armide;* cet opéra de Lulli comptait déjà septante-six ans d'existence; il en était à sa neuvième reprise, ainsi que les principaux ouvrages de ce musicien. Je vais emprunter quelques lignes aux journaux pour faire connaître la situation de notre grand théâtre lyrique à cette époque.

—La reprise d'*Armide* s'est faite aujourd'hui sans le moindre tumulte. La fureur du public pour ce bel opéra s'est passée comme un enchantement. On trouve plus de musique dans le petit opéra comique. »

— 6 mars 1762. *Armide* eut trente-trois représentations à sa première reprise ; elles rendirent 107,000 livres. Cet ouvrage ne peut absolument tenir devant l'opéra comique ; le théâtre est un désert quand l'affiche annonce le chef-d'œuvre de Lulli. »

— 20 avril 1762. L'Académie royale de musique a fait aujourd'hui sa rentrée par *Dardanus*, de Rameau ; il est impossible de voir un spectacle plus délabré. »

En conduisant *le Mondain* à l'Opéra, Voltaire pouvait-il dire encore ?

Le plaisir presse, il vole au rendez-vous
Chez Camargo, chez Gaussin, chez Julie ;
Il est comblé d'amour et de faveurs.
Il faut se rendre à ce palais magique,
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de charmer les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.
Il va siffler un opéra nouveau,
Ou, malgré lui, court admirer Rameau.

Ces vers, écrits en 1736, n'étaient-ils pas devenus ironiques ?

Fiez-vous aux poëtes pour l'exactitude historique. De Serré, rimeur lyonnais, avait dit, beaucoup moins élégamment sans doute, mais avec plus de justesse, vingt-deux ans plus tot, en parlant de nos opéras, déjà décrépits en 1714 :

Mais quel que soit l'attrait dont ils charment les sens,
Ils traînent avec eux le grand défaut des ans.
Depuis un demi-siècle ils amusent la France ;
On en est rebattu dès leur plus tendre enfance.
A quelle extrémité, ciel ! sommes-nous réduits ?
D'un art toujours nouveau quels seront donc les fruits ?
Nous verrons-nous bornés, dans la soif qui nous presse,
A quelques opéras qu'on répète sans cesse ?

La Musique, poëme sans nom d'auteur. Lyon, 1714, in-4°. La Haye, 1727, in-12. *Les Dons des Enfants de Latone. La Musique et la Chasse au Cerf*, par J. de Serré de Rieux, in-8°, Paris, 1734.

La Comédie-Italienne, ainsi nommée parce que des acteurs

italiens ne représentaient d'abord sur son théâtre que des comédies italiennes, prévint sa ruine en mêlant des pièces françaises à son répertoire national. Cet accessoire précieux devint bientot l'objet principal. Le vaudeville chanté sur les théâtres forains était appelé, dès 1714, *opéra comique;* ce spectacle, établi tour à tour dans le faubourg Saint-Denis, à la place occupée aujourd'hui par la rue de la Fidélité, ou bien près du carrefour Bucy, lieux où se tenaient successivement les foires Saint-Laurent et Saint-Germain, amené plus tard sur le boulevard du Temple, l'Opéra-Comique ne justifia son titre qu'en 1753, lorsque Dauvergne lui donna *les Troqueurs*, opérette composée dans le gout des intermèdes italiens.

La Comédie-Italienne, ayant alors son théâtre dans la rue Mauconseil, à la place où l'on voit maintenant la Halle aux cuirs, représente, le 14 aout 1754, *la Servante maîtresse*, traduction de *la Serva padrona* de Pergolèse. Voilà donc ces deux théâtres exploitant le genre favori du public avec un grand succès. Les acteurs de l'Opéra-Comique, spectacle forain, qui, des boulevards, passait à la foire Saint-Germain, s'élevèrent alors dans l'opinion publique, prirent assez de consistance pour mériter d'être réunis aux comédiens privilégiés, dits *les Italiens*. Cette réunion s'opéra le 19 avril 1762. Les deux sociétés jouèrent ensemble, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, *les Trois Sultanes*, et la foule s'y porta constamment; ce spectacle fut le plus fréquenté. Les pièces italiennes que l'on y représentait encore, certains jours de la semaine, perdirent insensiblement leur crédit; l'opéra comique prévalut. En 1780, il régna seul sur ce théâtre que l'on nomma toujours *Comédie-Italienne*, bien que les Italiens l'eussent abandonné. Lorsque cette compagnie, toute française, vint s'établir à sa nouvelle salle, en avril 1783, l'édifice fut appelé *Théâtre-Italien*, et la promenade qui l'avoisinait *Boulevard-Italien*. Une décision de l'autorité changea ce titre en celui de *Théâtre national de l'Opéra-Comique*, en 1791; cependant nous disions encore en 1800: *Allons aux Italiens*, quand nous formions le projet d'assister aux représentations de *Gulnare* ou d'*Ariodant*, du *Prisonnier* ou de *Monte-Nero*, joués et chan-

tés par Elleviou, Martin, Solié, Dozainville, Chenard, Gavaudan, Moreau, Mmes Dugazon, Saint-Aubin, Gonthier, Carline, Jenny Bouvier, Scio, Crétu, Phillis, Gavaudan, etc. L'usage est un imbécile, et pourtant nous acceptons les lois qu'il nous impose.

L'Opéra-Comique, ce rival redoutable de l'Académie, n'exerçait son industrie qu'avec l'autorisation de cette suzeraine, qui d'abord se contenta d'une dîme de 22,000 livres par an, prix de la licence accordée. Le succès toujours croissant des comédies mêlées d'ariettes, et le tort immense que ce genre léger et nouveau portait à notre opéra lourd et suranné, rendirent l'Académie plus exigeante, elle augmenta l'impot annuel. Presque doublée en 1765, la redevance fut fixée à 40,490 livres en 1767.

La réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne se fit avec une grande solennité; *Soliman ou les Trois Sultanes*, comédie à spectacle de Favart, éblouit le public par un luxe de mise en scène supérieur à tout ce que l'on avait produit jusqu'alors sur ce théâtre. On y voit, pour la première fois, des costumes turcs d'une vérité parfaite et d'une richesse sans exemple. Mme Favart, qui s'était montrée en sabots, en jupon de bure, en cheveux lisses et sans poudre dans ses rôles de paysanne, voulut que Roxelane et ses rivales fussent vêtues avec des habits faits à Constantinople, avec des étoffes du pays. Cette innovation plut infiniment, et ces costumes servirent de modèles pour les habits turcs faits à l'Opéra lors de la reprise de *Scanderbeg*. Mlle Clairon eut le courage d'abandonner les paniers et d'introduire le véritable costume à la Comédie-Française; elle se fit tailler un habit sur le même patron, afin de représenter plus convenablement Zaïre et Roxane. N'oublions pas que cette réforme du costume proposée par Mlle Sallé, vingt-huit ans plus tot, avait été repoussée avec tant d'opiniâtreté, que cette virtuose se vit forcée d'aller en offrir les prémices aux Anglais. Comme Harpagon, l'Opéra voulait user ses vieux habits avant de songer à renouveler sa garde-robe. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome 1er, page 101.

Nous voyons enfin le débit syllabique poindre et s'établir dans la musique écrite pour le théâtre de la foire et pour la Co-

médie-Italienne, dès 1760. Monsigny, Philidor se règlent sur les modèles fournis par les opéras bouffons de Pergolèse, de Jomelli, représentés à Paris. Mais comme nos paroliers continuent d'écrire leurs livrets en prose rimée et non mesurée, la mélodie frappait trop souvent à faux sur les mots et formait, en les estropiant, un gachis infame et rebutant. Toute oreille sensible aurait dû reculer d'horreur devant une pareille cacophonie; les Parisiens ne s'aperçurent même pas de cette discordance des mots avec la musique. (Planches, 91.) A voir cette longanimité de brute, cette patience de statue, ne croirait-on pas que le public de 1760 n'était composé que d'académiciens français, de professeurs de l'université, de poètes ? Et pourtant ce même public, insensible au massacre des vocables de sa langue, se révoltait, à la Comédie-Française, lorsqu'un vers faux, un hiatus, une rime pauvre ou misérable, un mot altéré dans sa prononciation, un léger contre-sens, venait offenser, irriter, exaspérer son oreille alors subtile et d'une extrême délicatesse. Expliquera qui pourra cette anomalie.

Travaillant avec Marmontel, Grétry rencontra souvent des airs, des duos écrits en vers par ce poète, et nous donna de la musique charmante, gracieusement chantable. (Planches, 92.) Ce maître fut plongé dans le bourbier de la prose lorsque le parolier Sedaine devint son collaborateur. Grétry se vit alors contraint d'ajuster sa délicieuse romance de *Richard* sur des versicules pitoyables, antipathiques, en opposition constante avec le rhythme adopté par le musicien. *U—ne fiè—vre bru—lante,* l'accent ne tombe juste et d'aplomb que sur la deuxième syllabe de ce dernier mot.

Philidor fait applaudir plusieurs airs animés, pittoresques, et Monsigny se permet d'accompagner en *pizzicato* de violons tout un morceau d'une expression tendre (90).

Les bons acteurs sont en si petit nombre à l'Académie, privée depuis sept ans d'une première haute-contre, qu'en octobre 1762, la poste conduit à Fontaibleau les virtuoses qui doivent figurer aux spectacles de la cour, et les ramène le lendemain, afin que les représentations données à Paris ne soient pas interrompues.

La Comédie-Française est obligée de rendre l'argent au public, le 3 décembre, de le congédier après une heure d'attente. Mlle Dubois manquait à l'appel pour cause de maladie. Cette tragédienne, que l'on croyait au lit, étalait en ce moment ses atours et ses graces à l'Opéra, dans une grande loge. Informé de la manière dont Mlle Dubois se traitait en ses indispositions graves, le lieutenant de police la fait mener au For-l'Évêque. Elle est condamnée ensuite à payer le dommage du relâche forcé, que l'on évalue modestement à 500 livres, plus 300 livres d'amende.

L'Opéra de Société, de Mondorge et Giraud, ne réussit point. Soixante ans plus tard, cette pièce nous a fait pouffer de rire; elle est restée au théâtre malgré la faiblesse de sa nouvelle musique. Lablache remplissait la salle Ventadour quand il devait représenter Campanone dans *la Prova d'un Opera seria.* L'original vaut infiniment mieux que la copie, Mondorge nous représente la répétition d'un ballet, ayant pour titre *la Mort d'Adonis.* Par ce moyen, l'action du drame sérieux que l'on étudie, est parfaitement distincte; elle reste étrangère au dialogue des personnages employés pour conduire l'intrigue comique.

Étrennes aux Gaillards, Almanach pour l'an de grâce 1763, Tel est le titre d'un petit recueil de 26 chansons, fort bien tournées, sur 26 danseuses de l'Académie et leurs amis. Le bal était ouvert par Mlle Lany. Cet almanach fut expédié de Saint-Denis. Je réclame l'indulgence des bibliophiles pour le changement d'une lettre fait au titre de l'opuscule.

Le dauphin, père de Louis XVI, voulut un jour que le maréchal de Richelieu fît son portrait : — Puisque monseigneur l'ordonne, le voici : Quand je vois monseigneur le dauphin, je crois être dans le magasin de l'Opéra. On y voit le costume d'un grand-prêtre, d'un guerrier, d'un philosophe, d'un arlequin, d'un berger, et tout cela se trouve dans monseigneur le dauphin. » Quoique cette comparaison peignît l'incertitude d'idées que l'on reprochait à ce prince, et le présentât sous un aspect peu flatteur, il ne s'en offensa point et continua de plaisanter.

Polyxène, tragédie lyrique en cinq actes de Joliveau, musiquée par Dauvergne, tombe le 11 janvier 1763; et les mauvais

plaisants de dire : — Il n'y a pas un *beau ton* dans cet opéra : l'on n'y trouve qu'un *tombeau*. — M. *Joliveau* se plaît à changer de nom, il s'appelle à présent *Jolibœuf*. — Mlle Chevalier porte d'avance le deuil de cet opéra, » parce qu'elle y paraît en habit noir, dans le rôle de Polyxène.

—On devrait défendre par une ordonnance de police à toute personne, de quelque qualité ou condition qu'elle soit, de faire chanter le *Stabat* de Pergolèse. Ce *Stabat* il fallait le faire bruler par la main du bourreau. Ma foi, ces maudits bouffons avec leur *Servante maitresse*, leur *Tracollo*, nous en ont donné rudement. Autrefois un *Tancréde*, une *Issé*, une *Europe galante*, *les Indes*, *Castor*, *les Talents lyriques*, allaient à quatre, cinq, six mois; on ne voyait pas la fin des représentations d'une *Armide*, à présent tout cela vous tombe les uns sur les autres comme des capucins de cartes. Aussi Rebel et Francœur en jettent-ils feu et flamme. Ils disent que tout est perdu, qu'ils sont ruinés, et que si l'on tolère plus longtemps cette canaille chantante de la foire, la musique nationale est au diable, et que l'Académie royale du cul-de-sac n'a qu'à fermer boutique. Les vieilles perruques qui viennent là depuis trente à quarante ans, tous les vendredis, au lieu de s'amuser comme ils ont fait par le passé, s'ennuient et bâillent sans savoir trop pourquoi, ils se le demandent et ne sauraient se répondre : que ne s'adressent-ils à moi! » DIDEROT, *le Neveu de Rameau* (70).

Le ballet d'action, inventé depuis trente-six ans par Mlle Sallé, n'avait pu se montrer, à Paris, qu'à la Comédie-Italienne. *Pygmalion*, *Ariane*, obtenaient de si brillants succès à ce théâtre, en 1734, que Riccoboni fils composa le ballet d'*Orphée*, en 1738, sur ces modèles donnés par Mlle Sallé. Pitrot les imita plus tard, en 1759, en produisant *Télémaque dans l'île de Calypso*. Ces deux ballets pantomimes triomphaient à la Comédie-Italienne, et notre Académie n'avait encore fait applaudir que deux scènes appartenant au genre nouveau : celle de l'Odalisque, réglée et mimée avec tant de grace et de séduction par Mlle Sallé, dans *l'Europe galante*, et le pas de deux introduit par Dauberval dans *Sylvie*, opéra.

L'Académie possédait le ballet-opéra, les divertissements amenés dans les opéras avec une prodigalité fastidieuse. On aurait pu les perfectionner; point du tout : ces divertissements étaient

fixés, et l'on ne sortait jamais de la routine adoptée depuis un siècle. En tout opéra, l'on avait des passe-pieds au prologue, des musettes au premier acte, des tambourins au second, des chaconnes et des passacailles au troisième, au quatrième. Et, pour varier, des passacailles, des chaconnes, des tambourins, des musettes et des passe-pieds. En tout cela, ce n'était point le sujet, la marche de la pièce, le caractère des personnages qui décidaient, mais des considérations qui leur étaient tout à fait étrangères. Tel danseur excellait dans les chaconnes, telle danseuse dans les musettes. Or, comme il fallait que, dans chaque opéra, tous les sujets parussent chacun dans leur genre, et que le meilleur dansât le dernier, c'était d'après cette loi que les pas étaient réglés. Cette cascade était d'autant plus inévitable, que jamais le parolier, le musicien, le maître de ballets, le costumier, le décorateur, le machiniste, ne se consultaient sur rien. Les lignes étaient invariablement tracées; chacun de son coté parcourait sans cesse les mêmes. Pour qu'un seul eût quitté ses habitudes routinières, il aurait fallu que tous les autres les quittassent en même temps; que l'on s'entendît, se concertât; et vraiment c'était demander l'impossible.

Noverre et les deux frères Gardel, profitant de l'ingénieuse invention de M[lle] Sallé, poursuivant la réforme des costumes si bien entreprise par cette virtuose, firent alors dans la danse la même révolution qui fut opérée, six ans plus tard, dans la musique française par Gluck, Piccinni, Sacchini. Noverre était le chef de l'école de Stuttgard, qui sut former ou perfectioner tous les grands danseurs de cette époque. Le père des deux Gardel était maître de ballets du roi de Pologne, Stanislas, à Nancy. Ces chorégraphes eurent à réformer les costumes bizarres et ridicules de notre Académie, à supprimer les masques, les paniers et les tonnelets. En 1760, le berger Pâris gambadait encore sur le mont Ida, vêtu d'un corset lacé avec des rubans, en culotte courte, sur laquelle tombait un petit jupon de satin rose, que des paniers élastiques arrondissaient. Le berger Pâris portait encore le tricorne de taffetas galamment retroussé. Pâris n'était pas un berger de l'espèce des Tircis, des Colins, des Silvandres,

des Alains; c'était un pâtre gentilhomme. Aussi le distinguait-on de la foule plébéïenne par un plumet et des talons rouges, qui révélaient sa noble origine aux spectateurs les moins intelligents.

Je puis montrer aux amateurs un beau portrait de Jéliotte, en costume d'Apollon; frisé, poudré, muni d'ailes de pigeon, avec la bourse, dans laquelle s'enferment les cheveux qui pourraient blanchir son justaucorps à la hussarde, son manteau de soie, bordés curieusement de dentelles d'or. Un ruban de velours, incrusté de diamants, brille au cou de ce Phébus d'opéra, qui pince délicatement une lyre de forme antique.

Dans *la Toilette de Vénus*, ballet pantomime de Noverre, les femmes parurent sans tonnelets, et ce fut le moindre service que ce maître rendit à la danse. — Ma vraie gloire, c'est d'avoir créé le ballet d'action. » Voilà ce que Noverre ne craint pas de nous dire; il savait pourtant que le brevet de cette création avait été déjà solennellement accordé par les Anglais, par les Français à Mlle Sallé. Noverre ne pouvait donc prétendre qu'au brevet de perfectionnement.

Le 10 décembre 1770, on représente *Ismène et Isménias*, de Laujon et Delaborde; plusieurs scènes de *Médée et Jason*, ballet pantomime, sont intercalées dans cette tragédie lyrique. Cet intermède que l'on peut regarder comme une imitation de celui d'*Hamlet*, devait faire connaître à la princesse Ismène tous les malheurs que l'amour peut causer. Laujon se fit honneur de cette idée dramatique et nouvelle pour la France; Laval père et fils, maîtres de ballets de l'Opéra, recevaient les compliments qu'on leur adressait pour avoir mis en scène une composition qui s'éloignait de la route battue, quand on apprit que l'intermède si remarquable était un fragment pris à *Médée et Jason*, ballet d'action de Noverre, que l'on représentait à Stuttgard, à Vienne depuis six mois. Ismène, Isménias avaient complétement ennuyé le public; mais la pantomime de Noverre fut applaudie avec fureur. Les rôles de Jason, de Médée, de Créüse, étaient remplis par Vestris, Mlles Allard et Guimard.

Puisque Noverre s'attribuait l'invention du ballet pantomime,

qu'il n'avait pas du tout inventé, Laujon et Laval pouvaient bien à leur tour s'emparer de son œuvre et voler ainsi le voleur.

Vestris parut sans masque, et cela devait être : jouer la pantomime avec un visage de carton, c'eût été par trop ridicule. Vestris étonna tout le monde par l'énergie de son exécution ; on le trouva parfait de vérité, d'expression, de variétés dramatiques. On eût désiré voir Mlle Heinel dans un des deux rôles de femme ; la majesté de sa taille, la belle nature de son jeu, convenaient bien mieux à l'un, à l'autre que la taille épaisse et courte de la première danseuse, ou la danse coquette et maniérée de la seconde. Mlle Allard avait pourtant une vigueur de jarret, un œil dur, enflammé, qui caractérisaient bien la fureur jalouse de Médée. *Ismène et Isménias* avait été joué pour la première fois à Choisy, sept ans auparavant, et sans aucun succès.

Vestris quitta le masque pour jouer la pantomime, et le reprit ensuite dans les opéras, quand il y figurait comme danseur. Des amateurs de danse allaient faire leur partie à l'Opéra ; le masque favorisait ces fantaisies baladines. L'auteur du livre *de l'Esprit*, le philosophe Helvétius, le bailli du Rollet, dignitaire de Malte, qui plus tard arrangea l'*Iphigénie* de Racine en livret d'opéra dont Gluck fit la musique, avaient pour la danse une passion telle qu'ils allaient figurer presque tous les soirs dans les ballets. Là, sous les traits bouffis des Vents ou des Tritons, sous le visage de cire des Ombres heureuses ou plaintives, sous le masque des Ris, des Cyclopes, des Jeux, des Furies des Plaisirs, des Démons, des Ruisseaux, des Sylvains, des Fleuves, des Satyres, des bergers galants ou des bergères héroïques, l'austère philosophie, la chevalerie hospitalière faisaient leurs caravanes, et s'en donnaient à cœur joie.

L'événement qui fit tomber le masque du visage des danseurs mérite d'être raconté.

Le 21 janvier 1772, l'affiche annonçait *Castor et Pollux*, dont les amateurs étaient privés depuis quelque temps. Gaétan Vestris devait y danser l'entrée d'Apollon ; il représentait le blond Phébus avec une immense perruque noire, un masque ; un grand soleil de cuivre doré rayonnait sur sa poitrine. Je ne sais quelle raison

empêcha G. Vestris de remplir son rôle ce jour-là; mais Maximilien Gardel fut appelé pour le remplacer. Il y consentit, à condition qu'il paraîtrait avec ses longs cheveux naturellement blonds, sans masque, et débarrassé des attributs ridicules dont on affublait ordinairement Apollon. Cette heureuse innovation fut approuvée par le public, et dès ce moment les premiers sujets abandonnèrent le masque. On le conserva pendant quelques années encore pour les choristes dansants, pour les Ombres, dont le masque entièrement blanc paraissait convenir parfaitement aux personnages représentés, pour les Vents et les Furies. En 1787, les Vents figuraient encore dans le prologue de *Tarare* avec leurs masques bouffis, mais ils ne tenaient pas un soufflet à la main comme autrefois.

La famille Vestris, originaire de Florence, et dont le véritable nom est *Vestri*, a régné près d'un siècle sur notre empire dansant. Gaétan Vestris, successeur du grand Dupré, parut en 1748 à l'Opéra, sa danse était un modèle de grace et de noblesse. Il avait quatre frères qui suivaient la même carrière; pour le distinguer on l'appelait *le beau Vestris*. C'est lui qui nomma son fils Auguste *le diou de la danse*.

— Auguste est plus habile que moi, c'est tout simple; Gaétan Vestris est son père; avantage que la nature m'a refusé.

— Si le *diou* de la danse veut bien toucher à terre de temps en temps, c'est pour ne pas humilier ses camarades.

— On ne compte aujourd'hui que trois grands hommes vivants : moi, Voltaire et le roi de Prusse. »

Telles sont les gasconnades principales du Florentin Vestris.

Lorsque le grand Dupré, d'une marche hautaine,
Orné de son panache avançait sur la scène,
On croyait voir un dieu demander des autels,
Et venir se méler aux danses des mortels.
Dans tous ses déploiments, sa danse simple et pure
N'était qu'un doux accord des dons de la nature.
Vestris, par le brillant, le fini de ses pas,
Nous rappelle son maître et ne l'éclipse pas.

DORAT, *la Déclamation*.

Le meilleur comédien de l'Italie s'appelait *Vestri;* cet acteur, d'un merveilleux talent dans l'emploi des comiques, est mort en 1842.

Auguste Vestris, notre contemporain, débuta le 25 aout 1772 à l'Opéra dans *la Cinquantaine,* et surpassa tout ce que l'on avait vu jusqu'à lui. Belle figure, taille de zéphir, une vigueur, une légéreté prodigieuses, il eut tous les avantages physiques de son père. On n'avait pas encore battu d'entrechat, filé de pirouette, avec une aussi rare perfection. C'est Mlle de Camargo qui battit les premiers entrechats, en 1730, et les battit à quatre. Trente ans après, Mlle Lany, danseuse excellente, les battit à six; ensuite on les battit à huit; mais l'entrechat à six doit être préféré, son articulation est plus énergique et plus nette. La pirouette ne s'est montrée sur notre grand théâtre qu'en 1766 : elle y fut apportée de Stuttgard, par Ferville et Mlle Heinel.

Mlle de Camargo quitta la scène en 1751; Mlles Lyonnois, Lany, Carville, consolèrent les amateurs de la perte qu'ils venaient de faire.

Quand, sous la forme d'un démon,
Lyonnois paraît sur la scène,
Chacun dit à son compagnon :
Je sens que le diable m'entraîne.

Mlle Lyonnois, cette virtuose séduisante, dansait pour 600 livres par an lors de ses premiers triomphes, en 1744. Le maximum de ses appointements ne s'éleva qu'à 1,800 livres, progressivement, plus 100 livres de pain et vin.

Dans *Zoroastre,* Mlle Lyonnois mimait à ravir le rôle de la Haine, qui figure en cette pièce avec le Désespoir. Mlle Lyonnois y risqua la gargouillade, pas brillant et difficile que les femmes n'osaient point aborder. Elle y réussit admirablement. La gargouillade était réservée pour les entrées de démons, parce qu'elle servait *à peindre la terreur;* on l'employait avec succès dans le genre comique, en ayant soin de la tourner en gaieté. J'emprunte cette phrase aux chorégraphes de l'époque. Dupré le Grand excellait dans la gargouillade.

Lany, Lyonnois, Laval, partageaient avec Gaétan Vestris les

premiers emplois de la danse; les deux Gardel, Dauberval n'étaient encore qu'en seconde ligne. En 1763, Mlles Guimard et Peslin débutent, elles n'arrivent qu'en 1767 au premier rang, où Mlle Lany, femme de Gélin, Allard, Vestris, les avaient précédées. On se plaisait à réunir dans un pas de quatre, Lany, Dauberval, Mlle Peslin, Allard; c'était le chef-d'œuvre du genre. Mlle Théodore, danseuse charmante, brilla quelque temps après sur la même scène.

Fuyez, arrêtez-vous, suspendez votre ivresse;
Comme Guimard, enfin, animez les desirs,
Et que vos pas brillants soient l'appel des plaisirs.

Mlles Heinel, Guimard, Allard, Lany, éclipsèrent les anciennes réputations par la grace et l'élégance de leurs pas et de leurs gestes.

Les danseurs m'ont entrainé plus loin que je ne voulais. Il faut nécessairement faire un saut en arrière, afin de placer les événements en leur date.

Le 6 avril 1763, dès huit heures du matin, le feu se manifeste dans la salle de l'Opéra. Ce feu venait d'une petite chambre dépendante du logement de M. de Montausier, gouverneur du Palais-Royal; il y avait un poile, dont le tuyau donnait dans une cheminée attenante à la loge où s'habillaient les figurantes du théâtre. Une boiserie, masquant la cheminée du coté de cette loge, avait empêché de remarquer des lézardes. On avait trop poussé la chaleur du poile; engorgé, le tuyau creva, mit le feu à celui de la cheminée, et la flamme qui passait par les fentes attaqua la boiserie, qui prit à l'instant comme une allumette. C'était pendant les relâches de la quinzaine de Pâques; il n'y avait aucun ouvrier dans la salle, aucun garçon de théâtre, le concierge lui-même était sorti. Un seul chanteur, se préparant à débuter, venu sur la scène de bon matin pour essayer sa voix, s'aperçut du feu, se sauva criant au secours; mais avant que le secours fût arrivé tout était perdu.

A onze heures, des tourbillons de fumée s'élevaient au-dessus de l'édifice, qui fut consumé, détruit en moins de deux heures.

Les flammes attaquèrent l'aile du Palais-Royal qui tenait à la salle de spectacles, allèrent jusqu'à l'horloge, dans la cour, et presque jusqu'à la porte du coté de la rue Saint-Honoré (1). Deux mille hommes furent employés pour les éteindre. Le premier soin fut d'enlever les archives, et de mettre en sûreté la collection précieuse des tableaux du Palais-Royal. Les cours et le jardin étaient encombrés de meubles et d'effets. On abattit des murs afin d'arrêter l'incendie, on n'en fut maître pourtant qu'à six heures du soir. La coupole du grand escalier du palais et les toits qui l'avoisinaient s'abimèrent; les gros murs résistèrent à ce feu dont l'éclat était plus grand que l'intensité. La salle s'écroula sur elle-même, et, la flamme ne dominant plus les édifices, on parvint aisément à prévenir les suites désastreuses que le commencement de cet incendie semblait annoncer. Trois jours après, la fumée s'élevait encore des souterrains du théâtre.

Un recollet périt, un capucin tomba dans le brasier au moment où le grand escalier s'écroula. Celui-ci fut sauvé quoique à demi brulé. Les capucins, les cordeliers, les recollets, sous la conduite de leurs supérieurs, accouraient les premiers pour donner des secours aux incendiés. La règle de ces ordres monastiques leur imposait ce devoir, dont ils s'acquittaient avec autant de zèle que d'empressement.

Cette salle, construite par J. Lemercier, en 1637, d'après les ordres du cardinal de Richelieu, était située à droite en entrant dans la cour du Palais-Royal. Prêtée à Lulli en 1673, après la mort de Molière, l'Opéra l'occupait depuis nonante ans. Le public arrivait à cette salle par un impasse, qui perdit son nom de *Court-Orry* pour adopter celui de *Cul-de-sac-de-l'Opéra;* passage ignoble comme son nouveau nom, incommode et tout à fait indigne de ce théâtre; souricière où l'on enveloppa le prince

---

(1) La place du Palais-Royal n'existait point encore. En 1719, le régent avait fait batir le chateau-d'eau sans dégager son palais des masures qui l'obstruaient surtout du coté de l'Opéra. La place du Palais-Royal ne fut ouverte qu'en 1776.

Édouard d'Écosse; détroit qui devint, en 1782, l'extrémité de la rue de Valois, du coté de la place.

La salle de l'Académie royale de Musique n'avait rien à l'extérieur qui la caractérisât. Cela s'explique si l'on veut bien se souvenir qu'elle fut destinée d'abord aux divertissements donnés à ses amis, à la cour, par le ministre cardinal, dans son palais, en faisant représenter *Mirame*, *l'Europe*, et ses autres drames favoris. Cet auditoire d'élite arrivait par la grille d'honneur, comme aux Tuileries où les façades n'indiquent en aucune manière l'existence d'un théâtre.

La salle était un carré fort long, ayant neuf toises de largeur en dedans, forme d'un jeu de paume, que l'on avait adoptée d'abord, attendu que nos premières sociétés dramatiques manœuvrèrent dans des jeux de paume. La scène occupait un bout de ce parallélogramme, trois grandes arcades posées sur le dernier gradin du parterre figuraient à l'autre extrémité. Deux grands balcons dorés, posés l'un sur l'autre de chaque coté, partant des arcades, venaient finir près du théâtre. Le tout ensemble était couronné d'un plafond où Lemaire avait peint une longue ordonnance de colonnes corinthiennes, portant une voûte en perspective qui, rehaussant le couvert de la salle, semblait lui donner toute l'élévation qui lui manquait. Le toit de cet édifice avait excité l'admiration des gens de l'art et des curieux. C'était une mansarde couverte de plomb, posée sur une charpente légère, et particulièrement sur huit poutres de chêne, chacune de deux pieds en carré, sur dix toises de long. Jamais on n'avoit vu, ne lu, n'ouï parler de poutre de chêne d'une longueur si prodigieuse, dit un historien. Huit chênes de vingt toises de haut chacun, trouvés dans la forêt royale de Moulins, fournirent ces énormes soutiens. Il en couta huit mille livres pour les amener à Paris. Le cardinal voulait que ses héros tragiques fussent convenablement logés; il paya 900,000 livres cette fantaisie.

Le plancher de la salle était alors formé de gradins en pierre, sur lesquels les reines, les princesses et les dames de leur suite faisaient placer des fauteuils et des chaises. Sauval dit : — Le

théâtre du Palais-Royal est le plus commode et le mieux entendu de tous, quoiqu'il ne consiste qu'en vingt-sept degrés et deux rangées de loges... Les degrés n'ont que cinq pouces de haut... Les spectateurs du vingt-septième degré ne sont point au-dessus des acteurs. »

A cette époque les reines et les princesses allaient se placer au parterre, et faisaient ainsi preuve de gout. L'existence de ces gradins, les chaises disposées pour appuyer les pieds quand on était commodément assis dans un fauteuil, expliquent l'étrange attitude que la reine Christine de Suède prit au spectacle du cardinal-ministre.

— Étant un jour à la comédie avec la reine Anne, mère de Louis XIV, elle s'y tint dans une posture si indécente qu'elle avait les pieds plus hauts que la tête ; ce qui faisait entrevoir ce que doit cacher la femme la moins modeste. La reine-mère dit à plusieurs dames qu'elle avait été tentée trois ou quatre fois de lui donner un soufflet, et qu'elle l'aurait fait si ce n'eût pas été en lieu public. Mademoiselle (de Montpensier), qui ne l'aimait point, parce que cette reine des Goths n'avait pas jugé à propos de lui rendre la visite qu'elle lui avait faite, dit aussi qu'elle la trouva un jour à la comédie, habillée en homme, à l'exception de la jupe, un chapeau sur la tête et les jambes en l'air, croisées l'une sur l'autre, assise dans un fauteuil au milieu de la salle de spectacle. »

C'était sa posture favorite, qu'elle prenait en élevant ses pieds sur le dos de la chaise placée devant son fauteuil, et montrant ainsi la ville et ses faubourgs. Le public une fois a l'insolence d'attaquer ce scandale par des murmures ; Christine, indignée, porte la main près du corps du délit, reçoit je ne sais quel projectile, et, comme les singes, le lance avec colère sur le groupe désapprobateur. La reine de Suède était-elle gantée en ce moment solennel ? l'histoire ne le dit pas.

Les duchesses de Saulx, de la Trémouille et la marquise de La Ferté donnèrent plus tard une deuxième édition de cette facétie digne de Panurge ou de Tiel Ulespiel ; mais comme le titre de *reine*, alors très vénéré, ne les protégeait pas ; comme l'avalanche des projectiles était deux fois plus abondante, le parterre se

révolta, trouva de très mauvais gout une plaisanterie qui n'avait pas même le charme de la nouveauté, répondit par un torrent d'injures à l'impudente agression de ces dames, et les força de prendre la fuite. Voyez le *Supplément aux Mémoires et Lettres du comte de Bussi-Rabutin*, tome II, page 109.

J. J. Rousseau fait une description grotesque de l'Opéra; mais il ne faut pas trop se fier à ses boutades chagrines, dictées par une contrariété du moment. *Julie*, deuxième partie, Lettre XXIII.

— L'Opéra n'est qu'un rendez-vous public où l'on s'assemble certains jours sans trop savoir pourquoi : c'est une maison où tout le monde va, quoiqu'on pense mal du maître et quoiqu'il soit assez ennuyeux. » VOLTAIRE, *Lettre à Cideville*, 1732.

— Vous ne me parlez point, mes anges, de l'incendie de l'Opéra; c'est une justice de Dieu : on dit que ce spectacle était si mauvais, qu'il fallait tôt ou tard que la vengeance divine éclatât. » VOLTAIRE, *lettre à M. d'Argental*, n° 3, 9 avril 1763.

— Je ne sais comment l'Opéra, avec une musique si parfaite, une dépense toute royale a pu réussir à m'ennuyer, » avait dit La Bruyère. Une infinité de poètes ont poursuivi l'Opéra de leurs attaques plus ou moins judicieuses ou spirituelles. Voltaire plaide le pour et le contre, il parle de la salle brulée et de Marion Delorme, quand il dit dans *le Pauvre Diable* :

Elle dansait à ce tripot lubrique,
Que de l'Église un ministre impudique,
Dont Marion fut servie assez mal,
Fit élever près du Palais-Royal.

Palais magique, *tripot lubrique*, Voltaire avait donné tour à tour ces deux qualifications, plus ou moins poétiques, à la salle brulée. Noverre l'a décrite en prose, il nous dit que c'était un pigeonnier, un nid à rats, un bouge étroit, ignoble, enfumé, d'une malpropreté révoltante, un hangar écrasé, tout à fait indigne de notre Académie. Deux petits lustres y répandaient une lumière obscure : c'était une innovation, aucun astre de ce genre ne brillait dans cette salle du temps de Lulli. Témoin l'inventaire fait le 27 avril 1687, après la mort de ce directeur.

— Je n'ai point du tout été contente de l'Arlequin de la foire et de la musique de l'Opéra; elle est rebutante, abominable pour ceux qui viennent d'Italie. La salle de ce grand théâtre lyrique est un taudis en comparaison de celle de Hay-Market. » *Lettres de lady Worthley Montague*, 20 octobre 1718.

L'incendie qui réduisit en cendres ce tripot fut considéré comme une bonne fortune. Les Russes et leurs compagnons se sont montrés nos ennemis au point de ne pas bruler Paris. Moscou devait seul jouir de cet avantage, toujours précieux pour une cité décrépite, Londres vous le dira. Notre amas confus de maisons, de palais, de baraques, de temples, d'échoppes, de théâtres, de masures, où rien ne mène à rien, parce que jamais rien n'y fut construit pour rien; où le second palais de cette capitale n'a pas encore une rue ouverte pour en indiquer l'existence au voyageur qui le cherche; notre grosse ville aux sentiers anguleux, tortus, obscurs, étroits, infects, haillons richement galonnés par quelques voies admirables, rebatie aussitot et renaissant jeune, parée de toutes les merveilles de l'art serait aujourd'hui la reine des cités. Par ce que l'on a fait depuis lors, et presque en pure perte, jugez de ce que l'on aurait pu faire.

— Outre le Palais-Cardinal, sa chapelle d'or et de diamants, son grand buffet d'argent ciselé, son gros diamant, déjà donnés et reçus entre-vifs, outre un hotel à démolir (1) pour faire une place devant le palais, et huit tentures de tapisserie avec trois lits pour meubler les principaux appartements, le cardinal de Richelieu, dans son testament, priait le roi Louis XIII de trouver bon qu'on lui remît entre les mains 1,500,000 livres de son argent comptant. »

L'hotel à démolir était donné depuis cent vingt-un ans, et la place du Palais-Royal restait encore à faire.

La salle brulée pouvait contenir, dit-on, quatre mille spectateurs, et celle des Tuileries sept mille, avant que Soufflot ne l'eût retrécie. La différence du parterre debout au parterre assis ne permet pas de comparer la capacité de ces théâtres avec la salle actuelle de l'Opéra. Plus spacieuse que celle du Palais-Royal,

(1) Celui de Sillery, que le cardinal avait payé 150,000 livres.

elle ne peut recevoir que deux mille spectateurs, dont quarante sont privés de siéges. Le nombre de quatre mille spectateurs est évidemment exagéré d'un tiers au moins. Les recettes les plus fortes ne s'élevaient qu'à 4,000, 4,200 livres dans la salle brulée, et pourtant le prix des places était fort élevé. Depuis l'origine de ce spectacle on payait :

Une place aux balcons, sur le théâtre, un louis d'or de	11 liv.	10 s.	
— aux premières loges comme à l'amphithéâtre,	7 »	4 »	
— aux secondes loges........................	3 »	12 »	
— aux troisièmes loges comme au parterre.....	1 »	16 »	

Les prix étaient de moitié moindres à la Comédie-Française; on y payait une place aux premières loges, 3 livres 12 sous, au parterre 18 sous. Ce qui ne saurait empêcher Boileau de dire :

Un clerc pour quinze sous, sans craindre le holà,
Peut aller au parterre attaquer *Attila*.

L'ordonnance du 12 novembre 1609 fixe à 5 sous le prix du billet de parterre pour les spectacles de Paris. Ce prix était de 12 sous lors des débuts de la troupe de Molière, qui l'augmenta de 3 sous, en 1660, après le succès des *Précieuses ridicules*. La satire IX, où figurent ces vers, écrite en 1667, ne vit le jour qu'en 1668. Le prélèvement du sixième de la recette en faveur de l'hôpital, établi pour la première fois en 1669, fit augmenter d'un sixième le prix des billets de spectacle, les comédiens voulant mettre cet impot à la charge du public. Voilà donc les 18 sous que l'on substitue à 15, et les autres prix de 24, 36 sous, 3 livres 12 sous, présentent, comme les 18 sous, un total que l'on divise par 6, à cause de ce sixième de l'hôpital, qu'il faut trouver à l'instant sans être embarrassé par des fractions.

Destiné, dès son origine, aux plaisirs des gens riches, l'Opéra mit à ses billets d'entrée un prix fort élevé. Les dépenses extraordinaires que son spectacle exigeait justifièrent cette augmentation. Ce prix était doublé le jour d'une première représentation, et pouvait l'être pour les suivantes avec l'autorisation du lieutenant de police. On le quadruplait lorsque le roi venait en grande cérémonie au spectacle.

Saint-Simon dit, en parlant du triomphe de M. de Vendôme, qu'il veut ridiculiser :

— Le peuple s'y joignit à Versailles et à Paris, où il voulut jouir d'un enthousiasme si étrange, sous prétexte d'aller à l'Opéra. Il y fut couru par les rues avec des acclamations ; il fut affiché ; tout fut retenu à l'Opéra d'avance ; on s'y étouffait partout, et les places y furent doublées comme aux premières représentations. » 12 février 1706.

— La salle du Palais-Royal a trop de places d'un haut prix et n'en a point assez d'un prix médiocre. Il y a quinze loges de tour avec l'amphithéâtre et le second balcon du coté du roi, à 7 livres 10 sols, outre les deux balcons à 10 livres. Il n'y a que quatorze loges à 4 livres. J'ai remarqué souvent que, les secondes loges remplies, il s'en retourne beaucoup de monde faute d'y trouver place, pendant qu'il reste de grands vides aux premières loges. » POQUELIN, *Mémoire*, 1736, *manuscrit de la Bibliothèque impériale*, *collection de Clérambault*. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome I, pages 150 et 233-234.

— Le peuple de Paris dépense un million chaque année pour se divertir au théâtre de musique et aux deux théâtres de comédie. » Voilà ce que Saint-Évremond écrivait en 1682.

L'auteur anonyme de l'*Entretien du Diable boiteux et du Diable borgne* fait la même évaluation en 1707.

Ce million est depuis dix ans dépassé par le droit des pauvres prélevé sur les recettes réunies de tous les théâtres et lieux de divertissement de la capitale, bien que ce droit ait été presque réduit de moitié. L'accroissement du onzième des pauvres est un argument sans réplique, et prouve que le gout des spectacles augmente dans une immense proportion. Il me suffira de donner les chiffres de quelques années pour montrer l'importance et la rapidité de ce *crescendo* précieux.

Années.	Montant du droit.
1831	287,000 fr.
1832	345,000
1836	667,000
1840	826,000
1844	1,005,000
1845	1,046,535
1854	1,384,599

1854, SUR UNE RECETTE DE

Théâtres impériaux	3,851,471 fr.	50 c.
Théâtres secondaires	6,945,288	65
Concerts, Bals, Spectacles et Cafés-Concerts	1,324,857	27
Curiosités diverses	287,444	38
	12,409,061 fr.	80 c.

Après l'incendie de 1763, le duc d'Orléans fit d'abord payer le dégât par la ville de Paris, qui fut condamnée à rebâtir le théâtre qu'elle exploitait. La municipalité voulut l'établir sur un autre emplacement, au Carrousel ou bien dans les bâtiments inachevés du Louvre. Le duc d'Orléans vint demander au roi qu'il fût construit au même lieu. Ce prince offrit de donner à la salle plus d'étendue; sept maisons, qui séparaient l'impasse de la rue des Bons-Enfants, seraient achetées; le prince en payait quatre, la ville trois; et, pour aider le corps municipal à faire cette dépense, il portait à 100,000 livres le prix de ses loges, remboursait les sommes payées pour le dégât, et, dans le cas où l'Opéra viendrait à quitter cette salle, elle serait dévolue au duc d'Orléans ou bien à ses héritiers moyennant 960,000 livres.

Ces propositions furent acceptées. Le roi, par lettres-patentes du 11 février 1764, fixa le rétablissement du nouveau théâtre de l'Académie. Les travaux de cette reconstruction commencèrent alors sous la direction et d'après les dessins de l'architecte Moreau.

Soufflot avait disposé la salle de spectacles du palais des Tuileries pour donner provisoirement un asile aux académiciens incendiés. Cette salle, dite *des Machines*, reconstruite en 1659 par Amandini, Ratabon et Vigarani, n'avait servi qu'aux représentations d'*Ercole amante*, opéra italien, de *Psyché*, tragicomédie-ballet en cinq actes de Molière, Quinault, Pierre Corneille et Lulli, mis en scène en 1660 et 1670. La salle des Machines fut abandonnée jusqu'en 1716, époque où l'on y produisit quelques ballets pour amuser Louis XV encore enfant; Servandoni l'occupa de 1738 à 1754. Cette salle était si grande, que Soufflot construisit en entier la sienne, et logea son spectacle, le public de son nouvel Opéra, lui ménagea des corridors

et des issues, pratiqua des foyers, des cabinets pour les acteurs, sur l'espace occupé seulement par la scène de l'ancien théâtre. Vous voyez quelle devait être son immensité; cet espace était nécessaire pour le jeu de machines qui, d'après les relations des historiens, enlevaient cent personnes à la fois. La salle des Tuileries, ainsi corrigée et diminuée, ne fut ouverte au public que le 24 janvier 1764, dix mois après l'incendie. Le travail de Soufflot coûta plus de 400,000 livres, et ne pouvait être plus mal conçu, plus mal exécuté. On changea, rajusta bien des choses à ce théâtre, à plusieurs reprises, sans arriver à la correction des bévues grossières de l'architecte. L'Académie manœuvra sous ce hangar pendant six ans.

On avait manqué d'eau pour éteindre les flammes : — C'est tout simple, il était impossible de prévoir que le feu prendrait dans une glacière, » dit un plaisant. Après l'incendie, on s'occupait de chercher une place pour la salle de l'Académie : l'avis de l'abbé Galiani fut de mettre l'Opéra français à la barrière de Sèvres, vis-à-vis le spectacle du combat des taureaux, parce que les grands bruits doivent être hors de la ville.

Les appointements, les pensions de l'Opéra sont payés comme à l'ordinaire, pendant l'interruption de ses exercices, d'après la volonté du roi. La Comédie-Française offre de céder sans rétribution, et trois fois par semaine, son théâtre à l'Académie. La crainte de troubler les représentations d'un spectacle de cette importance, empêche d'accepter une aussi généreuse proposition. Les mêmes conditions demandées à la Comédie-Italienne sont mises à tel prix que l'Opéra doit y renoncer.

Le régent Philippe d'Orléans avait réuni les trois grands spectacles dans son palais. A dater du 8 octobre 1716, l'Académie donnait ses représentations les dimanche, mardi, jeudi, vendredi, laissait en été le jeudi que la Comédie-Française ajoutait alors au samedi. Les Italiens avaient le mercredi.

Du 6 au 30 avril 1763, l'Opéra, voyageant en corps, donna ses représentations à Rouen.

Les danseurs de l'Opéra figurèrent à la Comédie-Française dans un ballet que l'on ajoutait à *l'Anglais à Bordeaux;* l'af-

fluence fut prodigieuse à ce théâtre pendant ces représentations extraordinaires, au nombre de douze. Les danseurs ayant refusé d'accepter une part des recettes abondantes qu'ils avaient procurées à la Comédie-Française, cette société leur offrit un splendide festin où quatre-vingt-dix personnes assistèrent. Mlle Clairon fit les honneurs de la fête, et donna, de la part de ses camarades, un nœud d'épée à chaque danseur, un bouquet de fleurs d'Italie à chaque danseuse. Les acteurs de l'Académie organisèrent des bals et des concerts aux Tuileries, en attendant que la salle de spectacles de ce palais fût disposée pour l'exécution complète des drames lyriques.

— C'est de l'onguent pour la brulure, » disait-on en parlant de ces réunions musicales et dansantes. Après une interruption de dix mois, l'Opéra reparut aux Tuileries par *Castor et Pollux*. — L'architecte n'a pas réussi, disait un amateur, la salle est sourde. —Qu'elle est heureuse ! » répondit l'abbé Galiani. Voici quelques notions données par un contemporain sur cette représentation d'ouverture.

— Quant à l'ensemble de l'Opéra, il n'a pas eu la grande réussite que l'on espérait; plusieurs raisons le feront tomber : le décri général de la salle; le peu d'effet que les voix et l'orchestre y produisent; Pillot qui est un chanteur affreux; Gélin qui beugle; Mlle Chevalier qui crie; Mlle Arnould s'est fait entendre à cause de sa belle prononciation. Que l'on joigne à ces graves inconvénients la fureur épidémique pour les ariettes, qui gagne les trois quarts du public, en voilà plus qu'il n'en faut pour culbuter les meilleurs ouvrages du monde. »

L'Opéra-Comique était en grande faveur, ses ariettes d'une allure franche et mesurée présentaient une rivalité déjà redoutable au plain-chant de l'Académie.

— Leur donne-t-on le fouet dans la coulisse? tous ces acteurs entrent en scène en criant. » Telle fut la question d'un Anglais assistant à cette bruyante représentation de *Castor et Pollux*.

On avait mis en action le système de Copernic dans le dernier ballet de *Castor et Pollux*, lors de cette reprise. La recette du 24 janvier 1764, jour de l'ouverture de la salle des Tuileries, fut de 5,240 livres; celle du 26 était déjà réduite à 2,400. Souf-

flot rejetait l'indignation publique sur le marquis de Marigny, Vandière, Gabriel, intendant, inspecteurs des bâtiments de la couronne, qui l'avaient contrarié dans l'exécution de ses plans. On ajouta le couplet suivant au noël que l'on venait de répandre à la cour :

Sur les pas de Vandière,
Arrive Gabriel,
Et son fameux confrère
Cordon de Saint-Michel :
Il faut, dit le marquis, que vous veniez, ma bonne,
Pour voir ma salle d'opéra.
— Vous vous moquez, on n'y verra,
L'on n'y verra personne.

Je vous ai montré plusieurs virtuoses de l'Opéra dans toute leur splendeur, je dois aussi vous faire connaître les infortunes de ces divinités des coulisses. Bonnier de la Mosson, qui de simple mousquetaire devint colonel du régiment Dauphin-Dragons, et de là trésorier-général des États de Languedoc, place quatre fois plus lucrative que celle d'un fermier-général, Bonnier, malgré le crédit de sa sœur la duchesse, fut excommunié par l'évêque de Montpellier pour avoir conduit aux États de Languedoc Mlle Petitpas. Cette virtuose, outrageusement attaquée dans le mandement du prélat, jeta les hauts cris et voulut retourner à Paris. Bonnier abandonna son poste pour la suivre; après avoir laché contre l'évêque de Montpellier un manifeste aussi ridicule que le factum épiscopal. Mlle Petitpas mourut bientot dans l'hotel de Bonnier ; on ne dit point si ce fut des suites de cette aventure. Ce trésorier-général ayant huit cent mille livres de rente, périt consumé par le chagrin de n'être pas né gentilhomme, quoiqu'il eût payé cinquante mille écus le droit d'avoir un Suisse à la porte de son hotel, ou plutot parce qu'il avait acheté ce droit sur lequel un tas de parasites, qui le rongeaient tous les jours, avaient l'insolence de le persiffler.

Empruntons une page aux mémoires du temps.

— Voyez la Cartou qui s'est retirée doyenne des chœurs de l'Opéra ; elle a soupé autrefois avec quatre princes, qui depuis ont été rois, et

certes ce n'est point le repas imaginaire de Candide à Venise. Elle a brillé, dit une infinité de bons mots; un vieux laquais forme aujourd'hui toute sa compagnie. Elle végète, on lui rend au centuple les épigrammes qu'elle a faites contre l'univers entier.

» Voyez la Fel qui de nos jours a fait la gloire de l'Académie royale de Musique, et dont les accents enchanteurs l'ont disputé pendant longtemps à la mélodie du rossignol. Elle crut honorer un souverain en s'humanisant pour lui; elle rendit fou le tendre Cahusac qui vient de mourir dans les loges de Charenton, et cette précieuse est aujourd'hui réduite à quêter un regard ou bien à déshonorer son goût.

» Voyez la Chevalier de l'Opéra; riche par sa sagesse, qui lui avait mérité des pensions, et par le produit de son talent, ou du moins de celui qu'on veut lui croire. On l'estimait parce qu'elle avait résisté au marquis de La Conterie, née pour faire des conquêtes, et parce que, maniant la baguette avec beaucoup d'adresse, elle joue les furies et les méchantes femmes avec une vérité qui ferait tort à son caractère si l'on cherchait à l'approfondir. Eh bien! cette Chevalier qui, dans tous les personnages qu'elle représente, élève toujours gauchement les yeux vers le ciel, les a plus gauchement encore abaissés vers la terre, et deux sottises d'éclat lui firent perdre à l'instant l'estime qu'elle avait acquise pendant quarante ans : la première d'avoir épousé Duhamel, l'intendant du duc de Richelieu; la seconde de l'avoir mis à la porte.

» Voyez la Lyonnois, une des premières danseuses de ce théâtre; heureuse et riche pendant quinze ans, elle a mené une vie jalousée par tout ce que la capitale renferme de femmes aimables. Débarrassée de son mari, que le comte de Maurepas chassa de l'Académie royale sous prétexte que le sacrement n'était pas fait pour des gens de cette espèce, rien ne manquait aux plaisirs de la Lyonnois; le comte du Bourget la quitte avec toute l'honnêteté qu'on doit à une fille qu'on estime. Que fait ma danseuse? elle passe des bras de l'homme le plus aimable dans ceux d'un gagiste de l'Opéra, avec qui elle a fait la fortune de Ramponneau, en s'enivrant périodiquement deux fois par jour avec du vin à quatre sous le pot. »

L'église des Petits-Pères était le rendez-vous de la société fashionable, c'est là que le beau monde allait entendre la messe et surtout le sermon. Le baron de Mérival, homme d'un âge mûr, avait sa chaise à cette église, chaise décorée de son nom, de ses armes. Ces distinctions bien apparentes n'empêchèrent

pas la comtesse de Prilly de s'emparer de ce meuble un jour de solennité. Le baron arrive un instant après, réclame sa chaise, on refuse de la lui rendre. Dans la crainte d'un scandale, et pour ne pas troubler l'orateur chrétien, Mérival n'insiste point, reste debout derrière l'usurpatrice, et médite une petite vengeance qu'il exécute le soir même en allant, avec quelques amis, s'installer à l'Opéra dans la loge de la comtesse.

Mme de Prilly s'emporte, Mérival impassible reste à son poste, et la dame est forcée de lui céder le champ de bataille. Le lendemain, au lever du soleil, elle court au pilier des consultations pour s'assurer des meilleurs avocats de Paris. L'affaire pesée au poids de l'or, on décida qu'il y avait lieu d'exiger une satisfaction authentique. Mérival, instruit des démarches de son adverversaire, la fait assigner pour avoir réparation au sujet de sa chaise usurpée. La comtesse à son tour lui dépêche un huissier. La guerre est allumée, le procès est lié, poursuivi de part et d'autre avec une égale animosité. Grand débat entre les parties sur la question importante de savoir si l'usurpation de la chaise, dans un lieu sacré, n'est pas plus injurieuse que celle de la loge placée dans l'enceinte d'un théâtre, lieu profane s'il en fût jamais.

Mme de Prilly soutient qu'un opéra vaut bien mieux qu'un sermon; Mérival prétend au contraire que les pièces de théâtre, les opéras surtout, sont damnables, les acteurs pendables, les auteurs dignes de la roue et les spectateurs de l'excommunication. Les gens du roi, intervenant en cette cause inouïe autant que mémorable, établissent un parti moyen, et veulent savoir si le sermon prononcé chez les Petits-Pères valait mieux que l'opéra joué. *Dardanus* allait se rencontrer au greffe avec le sermon du père Neuville, quand la mort vint surprendre Mérival au plus fort de son ardeur processive. Les héritiers du baron ne crurent pas devoir épouser sa querelle; plus jeunes que Mérival, ils se montrèrent plus galants envers Mme de Prilly.

Les exercices religieux marchaient alors de front avec les plaisirs du théâtre. Cette mode n'était pourtant pas générale, témoin l'épître que Voltaire adresse à Mme de Fontaine-Martel. On y remarque ces vers :

Vous avez, au lieu de vigiles,
Des soupers longs, gais et tranquilles;
Des vers aimables et faciles,
Au lieu des fatras inutiles
De Quesnel et de Le Tourneur;
Voltaire au lieu d'un directeur;
Et, pour mieux chasser toute angoisse,
Au curé préférant Campra,
Vous avez loge à l'Opéra
Au lieu de banc à la paroisse.

Rameau comptait la septante-huitième année de son âge quand il écrivit la partition des *Paladins*, son vingt-deuxième opéra représenté sur notre grande scène. Il mourut, le 23 aout 1764, à huitante-deux ans.

— Rameau vient d'avoir en France le sort de tous les grands hommes: il a été longtemps persécuté avec acharnement. Parce qu'un nommé *Lulli* avait platement psalmodié les poèmes lyriques de Quinault, sous le règne de Louis XIV, on accusait Rameau de détruire le bon gout du chant, et d'avoir porté un coup mortel à l'opéra français. Tous ses ouvrages tombèrent d'abord, et, s'ils se relevaient ensuite, ses partisans n'en furent pas moins regardés comme hérétiques, et presque comme mauvais citoyens. Lorsque la musique italienne fit des progrès en France, les ennemis les plus violents de Rameau passèrent de leur acharnement à l'admiration la plus aveugle; et, ne pouvant soutenir Lulli, ils opposèrent le nom et la célébrité de Rameau aux partisans de la musique italienne. Ceci fut encore traité en affaire nationale; c'était un outrage fait à la raison que de préférer une musique ultramontaine à celle d'un Français, d'un vieillard. Depuis cette époque, tous les journalistes, et surtout ceux qui avaient le plus déchiré le pauvre Rameau, imprimèrent une fois par semaine que c'était le premier musicien de l'Europe. Cependant l'Europe connaissait à peine le nom de son premier musicien, elle ne connaissait aucun de ses opéras, elle n'en aurait jamais pu supporter aucun sur ses théâtres.

» La *Gazette de France*, annonçant la mort de Rameau, dit que son nom et ses ouvrages feront époque dans la musique; il fallait dire *dans la musique française*, car je veux mourir si Rameau et toutes ses notes sont jamais comptés pour quelque chose dans le reste de l'Europe. Si elle a perdu son premier musicien, elle se trouve précisément, à son

égard, dans le cas des Juifs à l'égard de leur messie, qu'ils n'ont jamais pu reconnaître depuis dix-huit cents ans qu'ils l'ont mis à mort, quelque torture qu'ils se donnassent pour lui appliquer le sens de leurs prophéties. » GRIMM.

Sophie Arnould, rappelant le nom et les talents de ce musicien illustre, s'écria : — Nos lauriers ont perdu leur plus beau Rameau. »

J'ai fait connaître les critiques violentes, acerbes, les concerts de louanges adressés au compositeur qui domina son époque. Après de telles prémisses, il faut nécessairement que je donne mes conclusions. Ce grand musicien, l'un des plus célèbres que la France ait produit, ce maître dont l'imagination et le talent ne pouvaient être comparés aux faibles ressources de ses rivaux, n'obtint qu'avec des peines infinies la faveur de débuter à l'Académie, qu'il devait enrichir à plus d'un égard. Rameau disait, avec le Francaleu de son ami Piron :

Et j'avais cinquante ans quand cela m'arriva.

Ce théâtre envahi dans tous les temps par l'ineptie intrigante, ce théâtre, livré presque toujours à des spéculateurs étrangers à l'art, était alors la proie de musiciens dont le seul mérite consistait à calquer leurs productions sur les œuvres de Lulli; quelquefois même ils ne craignaient pas de se montrer copistes serviles de leur modèle. Rameau suivit une autre route. *Hippolyte et Aricie* annonçait (en France) une révolution dans la musique dramatique. L'ouverture de cet opéra rappelle un peu le style de Hændel. Faible en comparaison des œuvres de ce grand maître, cette composition est bien supérieure aux symphonies de Lulli. Les chants de Rameau sont moins gracieux que ceux de son prédécesseur; ses airs ont, en général, quelque chose de dur et de bizarre; sa déclamation n'est pas aussi vraie que celle de l'auteur d'*Isis* et d'*Armide;* mais on ne trouve rien dans les opéras de ce compositeur qui approche de l'énergie et de l'effet du chœur d'*Hippolyte et Aricie : Dieux vengeurs, lancez le tonnerre!* de la tempête qui le suit, et du trio des Parques. Rameau se servit de l'enharmonie dans ce trio; c'est le premier exemple

de l'emploi de ce moyen dans notre musique dramatique, aussi fallut-il choisir trois bons musiciens, Cuvillier, Cuignier, Jéliotte, et les exercer longtemps avant de tenter une entreprise si périlleuse. (Planches, 74.)

Les proportions de ces morceaux et d'une foule d'autres du même genre que l'on remarque dans *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *les Indes galantes* et *Zoroastre*, sont des choses que Lulli n'a jamais connues. Ce ne sont pas non plus des mouvements à trois temps, des menuets tranquilles sans cesse reproduits comme ceux qui donnent aux ouvrages de cet Italien et de ses imitateurs une fatigante monotonie. Enfin la musique de Rameau vint signaler (en France) un progrès. Ce n'est pas que ce maître ait amélioré le gout de notre nation : lui-même en était dépourvu. Quoiqu'il eût visité le nord de l'Italie, il ne se douta point que l'on pût chanter mieux que les routiniers de l'Opéra; Rameau ne comprit jamais rien à la musique italienne : aussi ne perfectionna-t-il pas, chez nous, les formes de la mélodie.

Les succès de Rameau viennent de ce qu'il donna plus de vie, plus de chaleur, de mouvement à la musique de théâtre. Ses airs, rhythmés quand l'irrégularité des paroles ne le gênait pas trop, l'allure franche, énergique, audacieuse même de ses chœurs, la richesse de son orchestre étonnèrent d'abord les Français, et finirent par élever ce maître au rang suprême qu'il garda jusqu'à sa mort. Tout ceci n'est pourtant que relatif, comparatif ; je dois vous dire en confidence que ces chœurs, cet orchestre étaient fort mal batis, et d'une harmonie trop souvent incorrecte. Observez, s'il vous plaît, que je ne sors pas de nos frontières, dans la crainte de rencontrer un A. Scarlatti, un Hændel, un Jomelli, un Pergolèse, un Sébastien Bach et vingt autres rivaux trop redoutables pour notre compatriote au regard des opéras, des drames religieux, des cantates et des symphonies. Organiste célèbre, claveciniste remarquable, ayant écrit de bonne musique pour ces deux instruments ; auteur, malgré son âge avancé, de trente-six œuvres dramatiques, dont vingt-deux ont été représentées à l'Opéra, ses découvertes dans la science de l'harmonie sont le plus beau titre de gloire de ce musicien. Il les publia,

défendit, expliqua dans vingt-deux ouvrages didactiques plus ou moins étendus. Les traités de Rameau, faisant le tour de l'Europe, produisirent une explosion salutaire qui porta l'attention des théoriciens sur une science jusqu'alors trop négligée, et furent considérés, à bon droit, comme une création du génie, par ceux même dont la critique relevait les défauts de son système.

L'Opéra fait célébrer avec pompe un service funèbre pour le repos de l'ame de Rameau dans l'église de l'Oratoire, le 27 septembre 1764. Divers morceaux de *Castor et Pollux* et des autres drames lyriques de ce maître avaient été disposés pour cette cérémonie et mêlés à des fragments de la messe de Gilles. L'exécution ravit un auditoire de 1,600 personnes invitées par billets. L'orchestre, les chœurs avaient été doublés. Une messe des morts de Philidor fut chantée dans la même église, en 1766, pour le second anniversaire de la mort de Rameau.

— On a remis et mal remis *Tancrède*, qui n'a produit aucun effet, bien que Mlle Chevalier y joue le rôle de Clorinde à prodige. La fureur des pièces à ariettes et les couches de Mlle Arnould, qui n'a pas pu représenter Herminie, en sont la cause, mais surtout le gout du public pour cette musique nouvelle, qui fait tomber notre opéra. La Comédie-Italienne ne désemplit pas depuis la réunion de sa troupe à celle de l'Opéra-Comique. Les moindres recettes de ce théâtre sont de mille écus. Le fanatisme pour les ariettes augmente de jour en jour. » 1764.

Monsigny venait d'obtenir les plus brillants succès ; *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas* enchantaient les fidèles de l'opéra comique. La recette de la Comédie-Italienne s'était élevée au-dessus de 300,000 livres en 1763, et les parts d'acteurs à 15,000 livres.

Après un interrègne de neuf ans dans l'emploi de première haute-contre, trop faiblement tenu par Pillot et Muguet, l'Académie fait la conquête de Legros ; il débute le 1er mars 1764 par le rôle de Titon dans *Titon et l'Aurore*, opéra. Ce chanteur console enfin les amateurs de la perte qu'ils avaient faite en 1755, lorsque Jéliotte quitta la scène. Excellent musicien, compositeur même, Legros possédait une voix admirable, d'un timbre sym-

pathique et plein de séduction; bel homme d'ailleurs, acteur un peu froid, Gluck lui donna plus tard le feu d'exécution qui lui manquait alors. Grandval, Mlle Dumesnil s'étaient déjà chargés de son éducation théâtrale.

Les ténors et les basses profondes ont toujours été, seront toujours rares; les barytons, voix médiaires, abondent. Platon en a fait la remarque, ce philosophe dit, en parlant de l'immortalité de l'ame :

Les objets d'étrange mesure
Sont rares parmi les humains.
Il se trouve dans la nature
Peu de géants et peu de nains.

THÉOPHILE VIAUD, *traducteur.*

Le 27 novembre 1766, Mlle Adélaïde Villard de Beaumesnil débute avec succès dans *Sylvie*, pastorale fort ennuyeuse que Laujon venait de fabriquer avec l'*Aminta* du Tasse, musiquée par Trial et Berton.

En 1767, Rebel et Francœur cèdent la direction de l'Académie à Trial et Berton. Les partisans du vieux genre en furent alarmés; Berton se déclara bientot pour Lulli, pour les compositeurs anciens, dont il radouba les ouvrages et les remit en scène avec des variantes de sa façon. Les soins de sa direction et ce métier d'arrangeur de vieille musique l'empêchèrent d'en produire beaucoup de nouvelle : c'était un homme de talent. *Deucalion et Pyrrha*, 1755; *Sylvie*, 1766; *Théonis*, 1767; *Érosine*, 1768; *Amadis de Gaule*, 1771; *Adèle de Ponthieu*, 1772, sont des partitions composées par Berton, en tout ou bien en partie. Razins de Saint-Marc avait fait les paroles d'*Adèle de Ponthieu*. — C'est un opéra de cinq marcs qui ne pèse pas une once, » dit un plaisant lorsque le public abandonna cette pièce.

Trial et Berton, directeurs de l'Opéra, composaient en société des partitions nouvelles, rajustaient, tripotaient les anciennes, faisaient leur ménage, leur répertoire en famille, par ce moyen les droits d'auteur ne sortaient pas de la maison.

Anne-Madeleine Arnould était alors dans toute la puissance

de son talent. Peu satisfaite des prénoms inscrits sur son acte de naissance, elle avait adopté celui de *Sophie* comme plus doux et plus harmonieux. Cependant, afin de ne pas priver de tous ses droits sa patronne réelle, M[lle] Arnould célébrait sa fête le jour de la Sainte-Anne. Témoin de pitoyables vers qui furent chantés à sa table, le 22 juillet 1777, par André de Murville. Je donnerai donc le nom de *Sophie* à cette virtuose, nom sous lequel elle s'est illustrée de plus d'une manière.

Depuis sept ans Sophie Arnould faisait les délices du public, et touchait à peine à son vingt-quatrième printemps. Quinze jours après son début, Sophie était adorée de tout Paris. Quand elle devait chanter, la foule envahissait l'Opéra. — Je doute, disait Fréron, que l'on se donne autant de peine pour entrer en paradis. » Ses amours avec le comte de Lauragais ont laissé de grands souvenirs à l'Académie. Une fidélité réciproque gardée pendant quatre ans ! cela ne s'était jamais vu dans ce pays, et depuis lors ne s'est plus reproduit. Sophie était à la mode, elle régnait en souveraine dans le monde élégant. Sa renommée resplendissait de l'éclat le plus vif, les rimeurs et les philosophes la portaient aux nues, comparaient sa voix aux accents des sirènes et son esprit, ses graces à tout ce que Laïs, Aspasie, Sappho, Ninon avaient offert de plus séduisant. Chacune de ses reparties allait de bouche en bouche de Paris à Versailles, à la province. On ne prête qu'aux riches, et les bons mots de ses camarades, les traits piquants des demoiselles Cartou, Cléron furent et sont encore attribués à Sophie. Son hotel était un palais de fées où l'on soupait à merveille en philosophant sans aucune contrainte. Fière de tant de succès dans le monde, elle n'oubliait point l'Opéra, le vrai théâtre de sa gloire. Elle chantait toujours d'une voix limpide et mélodieuse, elle jouait avec toute la grace et tout le sentiment d'une comédienne exercée. Garrick l'entendit à Paris et déclara que M[lle] Arnould était la seule actrice qui frappât ses yeux et son cœur.

Pendant une absence du comte de Lauragais, elle décida qu'il était temps de rompre avec lui. Ne voulant rien garder de ses libéralités, elle fait atteler son carrosse, y met écrins, dentelles,

deux enfants, et, par son ordre, on mène ce chargement à l'hotel de Lauragais (rue de Lille n° 17). Plus généreuse encore, la comtesse accepte les enfants et renvoye dentelles, bijoux et carrosse.

Après quelques infidélités réciproques, ils en revinrent au même point. Le scandale avait été grand à Paris, il s'accrut encore à la nouvelle du raccommodement. Le comte de Lauragais se signala par des services rendus à nos théâtres, il agissait en prodigue quand il fallait triompher d'une vieille routine au profit de l'art. Les spectateurs, admis sur le théâtre, encombraient la scène, leur présence nuisait à l'effet dramatique; le comte donna douze mille livres aux sociétaires de la Comédie-Française pour les décider à débarrasser leur scène de la foule incommode qui l'obstruait. Les acteurs purent alors manœuvrer à leur aise, et faire sortir l'ombre de Ninus de son tombeau sans qu'elle vînt se frayer un passage au milieu des banquettes où les jeunes seigneurs étalaient leurs graces. 1759.

Née à Paris, le 14 février 1744, dans l'hotel de Ponthieu, rue Béthisy, dans la chambre où fut assassiné l'amiral de Coligny, où la belle duchesse de Montbazon était morte, Sophie Arnould disait :—Je suis venue au monde par une porte célèbre.» Très jeune encore, son imagination avait pris une tournure romanesque au souvenir des amours de Mme de Montbazon et du chevalier de Rancé. Plusieurs des bons mots qui lui sont attribués ont déjà défilé dans cette histoire, je les ai restitués à leurs auteurs. Sophie est d'ailleurs assez riche de son propre fonds. Une dame qui n'était que jolie se plaignait d'être obsédée par ses amants : — Eh ma chère, il vous est si facile de les éloigner; vous n'avez qu'à parler, » lui dit Mlle Arnould. — C'est la recette et la dépense, » s'écria-t-elle en voyant les portraits de Sully, de Choiseul, réunis sur une tabatière.

Sophie Arnould débuta le 17 décembre 1757 à l'Académie, à l'âge de treize ans. Elle était vêtue d'une robe lilas, brodée en argent; le public l'accueillit avec enthousiasme et les amateurs des balcons furent ravis de sa beauté. *Castor et Pollux*, *Dardanus*, étaient ses pièces favorites, elle y triomphait dans les rôles

de Thélaïre et d'Iphise. Les défauts de son chant étaient ceux de l'école détestable de ce temps; mais sa voix touchante et son expression vraie lui valurent les éloges de Garrick, digne appréciateur de ces qualités précieuses.

La moyenne des recettes et dépenses de l'Opéra pendant les dix années qui s'écoulèrent de 1749 à 1759, est, pour les recettes, de. 492,900 livres,

Pour les dépenses, de. 415,500

77,400

Avec un bénéfice net de 77,400 livres, plus ou moins par année, il était bien facile de gouverner longtemps l'Académie. On doit toujours faire la part des voleurs; il paraît qu'elle était assez forte, à ce théâtre, pour servir d'unique motif à tous les changements de direction que j'ai signalés.

La Rentrée des Théâtres, comédie représentée le 14 avril 1760, nous montre un progrès réel dans l'opinion du public. Les premiers essais de l'opéra comique avaient produit de salutaires fruits. On applaudit avec transport la scène suivante.

Un prélude burlesque et gothique annonçait le récitatif français; il paraissait couronné de pavots, et disait:

De l'empire ébranlé des sons et de la rime
Reconnaissez en moi le soutien magnanime.
Compagnon de Morphée, on m'appelle en deux mots,
Le grand récitatif couronné de pavots.
Bien que l'on dorme ou que l'on bâille,
Faites renaître mes appas;
Hélas! où voulez-vous que j'aille,
Si Paris ne me garde pas?

Passionnément amoureux de Mlle Allard, brillante et joyeuse ballerine, et lui donnant de l'or à pleines mains, le duc de Mazarin est assez adroit pour surprendre son infidèle avec un rival trop heureux. Il en résulte une atroce volée de coups de baton; c'est le duc qui l'accepte et si bien qu'il en a la tête cassée ou du moins cruellement endommagée.

Mlle Miré, plus célèbre courtisane que bonne danseuse, met

son amant en sépulture. Les habitués de l'Opéra proposent l'épitaphe suivante pour le défunt, elle peut être gravée en musique sur son tombeau.

La mi ré la mi la. 18 septembre 1764.

Le Normant d'Étioles, veuf de la Pompadour, se remarie avec Mlle Rem, figurante de l'Opéra, sur-le-champ on fait courir ce bon mot orné de quatre rimes :

Pour réparer *miseriam*
Que Pompadour laisse à la France,
Son mari, plein de conscience,
Vient d'épouser *Rem publicam.*

Mlle Robbe débute avec succès à l'Académie ; cette jolie danseuse inspire une passion très vive au comte de Lauragais. Mlle Arnould, assez philosophe pour ne pas s'en affliger, demande au comte à quel point il en est avec sa nouvelle maitresse. Lauragais ne put s'empécher de lui témoigner qu'il était désolé de voir toujours chez Mlle Robbe, un certain chevalier de Malte.... — Un chevalier de Malte! Vous avez bien raison de craindre cet homme-là. Son devoir l'y conduit, il y est pour chasser les infidèles, » répliqua Sophie.

L'Opéra cède Mlle Cléron, l'une de ses chanteuses, à la Comédie-Française, en 1743. La Comédie-Française donne à son tour une de ses actrices à l'Opéra : Mlle Durancy, qui débute sur ce théâtre en 1762, et plus tard se signale dans le rôle d'Ernelinde. Mlles Duplant, Rosalie furent admises quelque temps après. Mlle Dubois, qui représentait Armide en 1764, avait les yeux tournés au point, que ses regards se portaient en même temps sur la loge du roi, sur la loge de la reine, sur les cotés *cour* et *jardin.*

A la reprise de *Scanderbeg*, en 1763, on admira la mosquée incrustée de diamants. Imitation de l'église de Sainte-Sophie de Constantinople, ce décor avait été fait pour le théâtre de la cour à Fontainebleau. Il figura d'abord comme temple de Vénus dans *Érosine.* Louis XV le donna plus tard à son Académie de Musique.

VIII

De 1764 à 1771.

Frétillon. — Chute d'un nuage. — Trois danseuses au couvent. — Reprise de *Thétis et Pélée*. — Danse du clergé. — Monsigny, *Aline, reine de Golconde*. — Projet d'une république chantante et dansante.—*Thésée*, de Mondonville. — *Thésée*, de Lulli. — Philidor, *Ernelinde*. — Une messe des morts. — Les vertus à l'Opéra. — 125 livres pour un regard. — *La Bourbonnaise*. — Le roi de Danemark à Paris. — Ouverture de la nouvelle salle. — Spectacles donnés à Versailles. — *La Tour enchantée*, début des chevaux. — Mise en scène merveilleuse. — Madeleine Guimard. — *Ma botte d'asperges !* — Le vendredi de l'Opéra. — Les balcons, la rampe. — *A bas la moustache !* — L'abbé galant. — L'abbé prudent. — Ballet des charbonniers et des poissardes.

Hippolyte de La Tude, Mlle Cléron, paraît à la Comédie-Italienne le 8 janvier 1736, elle y tient l'emploi de soubrette. Elle débute à l'Opéra, dans *Hésione* par le rôle de Vénus, en 1742, passe à la Comédie-Française l'année suivante et fait preuve d'un admirable talent comme tragédienne. Voici ce qu'elle dit, en ses *Mémoires*, écrits par Étienne au sujet de son passage sur notre grande scène lyrique :

— J'étais à Dunkerque ; le commandant de cette ville reçut un ordre du roi de me faire partir pour venir chanter à l'Opéra de Paris. J'avais une étendue de voix prodigieuse, et quoique je ne fusse qu'une bien médiocre musicienne, et qu'on me fît doubler Mlle Le Maure, j'eus le bonheur de réussir : mais je vis qu'il fallait si peu de talent à ce spectacle pour paraître en avoir beaucoup, je trouvai si peu de mérite à

ne suivre que les modulations du musicien; le ton des coulisses de l'Opéra *me déplut si fort*, la médiocrité des appointements rendait la nécessité de s'avilir absolue à tel point, qu'au bout de quatre mois je fis signifier mon congé. »

Ces nobles sentiments de tragédienne s'accordent fort peu, j'en conviens, avec les galantes facéties, les bon mots de Mlle Cléron que j'ai rapportés. Ces remords de conscience ne m'engageront pas à changer la moindre chose à ce que j'ai dit précédemment. Melpomène a chaussé le cothurne, elle se drape en son manteau royal, et voudrait faire oublier les conseils, les exemples qu'elle donnait aux nymphes de l'Académie, aux filles d'opéra ses compagnes. J'ai désigné cette virtuose par le nom de *Cléron*, qu'elle écrivait de cette manière en 1742; témoin l'*Histoire de la demoiselle Cronel, dite Frétillon* (1). *Cronel* est ici l'anagramme de *Cléron*. Ce qui prouve l'identité parfaite de *Clairon* avec *Cléron*, et nous montre la même personne sous deux noms d'une orthographe différente, c'est que le sobriquet de *Frétillon* la suivit à la Comédie-Française. Lors du fameux débat qu'elle eut avec le comédien Dubois pendant les représentations du *Siège de Calais*, en avril 1765, le parterre s'écria : — *Calais*, *Calais!* Clairon en prison! Frétillon à l'hôpital! Frétillon aux cabanons! » C'était peu galant pour un public français. Je suis faché d'avoir à reproduire de tels propos; mais l'honneur de la critique et l'inflexible sévérité de l'histoire l'exigent également.

Je puis encore citer ces vers d'une épître adressée à Voltaire au sujet de son apothéose chez Mlle Clairon, par l'abbé Lilas, ex-jésuite (Dorat) :

> L'auguste Clairon qu'on oublie,
> Voudrait bien, pour comble de l'art,
> Des honneurs immortels escamoter sa part,
> Et couvrir Frétillon du manteau d'Athalie.

---

(1) Ce pamphlet injurieux et d'une extrême platitude, attribué d'abord au comte de Caylus, était de Gaillard de la Bataille, comédien de province, dont Mlle Clairon avait rejeté les prétentions galantes.

Mme Pitrot, danseuse de la Comédie-Italienne, femme du maître de ballets de ce théâtre, prétend n'être pas mariée et croit se débarrasser de toute obligation en brulant son acte de mariage, souscrit en Allemagne. Les tribunaux la reconnaissent épouse véritable et légitime de Pitrot, obligée de retourner auprès de son mari, déclaré chef de la communauté. Mme Pitrot se moque de l'arrêt, et sait à l'instant même reconquérir sa liberté chérie, en quittant la Comédie-Italienne pour s'engager à l'Académie. L'autorité d'un père, d'un mari s'arrête à la porte de ce lieu d'immunité plénière pour les filles et femmes rebelles.

La septième reprise du *Thésée* de Lulli se fait remarquer par un luxe de mise en scène extraordinaire. Minerve descend de l'empirée dans un nuage qui couvre tout le théâtre ; cette vapeur disparaît lentement, et laisse voir un palais magnifique à la place de celui que Médée vient d'embraser. Changement de décor qui ne pouvait être fait à vue sans cet artifice. Boquet, peintre, était l'inventeur de ce moyen adroit, que l'on a, plus tard, employé dans *Robert-le-Diable,* d'une manière moins ingénieuse. L'acte des furies efface l'enfer de *Castor et Pollux*, les démons y paraissent, pour la première fois, armés de torches au lycopode, à réservoir d'esprit de vin, jetant, par intervalles, une flamme qui les enveloppe, et produit le plus bel effet. Ces torches flambantes, encore en usage à présent, furent inventées par Laval, danseur, et brillèrent à cette reprise de *Thésée*, le 14 décembre 1765. De Bury, surintendant de la musique du roi, fit une ouverture, Berton, des airs de ballet pour l'opéra de Lulli, dont on avait respecté la partie vocale.

Une jeune danseuse, exécutant son pas favori dans *les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, Mlle Guimard, donnait à ses bras la plus grande extension, lorsque un fragment de nuage, tombant du ciel de l'Opéra, lui casse un de ces membres gracieux. Le chirurgien des mousquetaires, Guérin, accourt et rajuste à l'instant la fracture, sans que la nymphe blessée ait fait entendre la moindre plainte pendant cette opération douloureuse. 16 janvier 1766. Une messe fut dite à Notre-Dame pour le bras cassé de Mlle Guimard.

Le réglement de 1713 avait prévu ce cas. Il porte, article 41 :

— S'il arrive que quelques acteurs, actrices ou autres sujets, viennent à être estropiés au service de l'Opéra, ils seront reçus immédiatement à la pension, et seront dispensés de la règle des quinze ans. »

Delaborde refait la musique de quatre actes de *Thétis et Pélée*. Le *Journal de Collé* nous dit à ce sujet :

— Si la nature a refusé du génie et même du talent à M. Delaborde, elle l'en a prodigieusement dédommagé par la présomption qu'elle lui a donnée. Avant la représentation de son opéra, ce modeste auteur disait, à qui voulait l'entendre, qu'il avait laissé subsister, par malice, la musique de Colasse dans l'acte du Destin, afin que l'on fût à portée d'en faire la comparaison avec la sienne. Lorsque l'on entendit ce fragment, il s'éleva dans la salle un doux frémissement, signe certain de la satisfaction de l'auditoire, il commençait à respirer, se sentait à son aise de ne plus entendre la fade musique de Delaborde, et surtout d'en ouïr, à sa place, une autre pleine d'expression, de noblesse et de force.»

M. de Machault venait de faire signer par sa majesté la loi qui forçait le clergé de donner la déclaration de ses biens afin de les soumettre à l'impot. Cette aggression réjouissait la France. Les directeurs de l'Académie étant venus consulter Fontenelle au sujet de la marche des prêtres de Jupiter de *Thétis et Pélée*, il leur répondit : — Messieurs, je n'entends rien à la chorégraphie, surtout à celle-là. Veuillez bien vous adresser à M. de Machault, c'est lui qui se mêle aujourd'hui de faire danser les prêtres. »

Le clergé ne dansa point, il réclama, sut éluder, trainer en longueur, et le ministre fut disgracié. On reprit l'attaque plus tard, en 1789, et d'une manière qui ne laissait plus la permission d'éluder.

On disait que l'archevêque de Paris s'était servi d'une autorité découverte dans l'opéra d'*Hésione*, où le roi dit au chœur des prêtres :

Que chacun de vous me seconde ;
Les rois sont les sujets des dieux :
C'est en obéissant aux cieux
Qu'ils doivent commander au monde.

Boquet exécuta si bien les vapeurs nébuleuses dont le Destin se montrait enveloppé, ses nuages légers s'éloignaient avec tant de bonheur de la forme d'un pain de munition, qu'il fut nommé peintre ordinaire de l'Académie *pour les nuages*.

Bien que notre vieux Opéra, changeant de domicile, eût passé du palais des ducs d'Orléans dans le chateau des rois de France, il n'en était pas moins l'objet d'une critique opiniâtre et sanglante. L'Académie seule avait le privilège de chanter et de danser à Paris; elle faisait des concessions aux autres théâtres, et vendait très cher ces faveurs. Ces entreprises secondaires profitaient de la licence accordée pour attaquer les académiciens. *Ésope à Cythère* est mis en scène à la Comédie-Italienne. Laruette paraît dans cette pièce en opéra français, représenté par un vieux seigneur romain à chevelure grise, pâle et mourant, mais conservant un reste d'orgueil dans son état de misère et de maladie. Appuyé sur une canne, il s'avance accompagné de Thalie en habit de deuil. Il vient consulter Ésope sur l'état facheux dans lequel il se trouve. Le seigneur Opéra se refuse à tous les expédients qu'on lui propose, et dont le principal est de changer sa lugubre psalmodie en véritable chant. Il veut s'en tenir invariablement à son vieux système. Ésope lui prédit la mort.

Monsigny, qui triomphait à la Comédie-Italienne, où l'on avait représenté deux cents fois *le Roi et le Fermier*, donne, à l'Académie, *Aline, reine de Golconde*. Sedaine avait fait le livret de cet opéra-ballet, qui parut le 15 avril 1766. Je vous ai déjà parlé des succès merveilleux obtenus par la comédie mêlée de chants. Elle jouissait de toute la faveur du public, et battait en ruine l'ancien opéra sérieux. Amener cet opéra comique sur notre grand théâtre semblait un moyen adroit et certain de régénération, un gage de prospérité pour l'Académie. Point du tout; on courait applaudir l'opéra comique à la Comédie-Italienne, on ne voulut point l'accepter à l'Opéra; les formes nouvelles des airs de danse, la marche leste et dégagée des mélodies vocales de Monsigny, que l'on admirait autre part, furent regardées comme une profanation du temple consacré par Lulli,

Colasse et Rameau. *Aline, reine de Golconde* ne put se maintenir sur son trône académique. Il est juste de dire que cet ouvrage n'était point à la hauteur des autres compositions du même musicien. Ce n'est pourtant pas sa faiblesse qui le fit proscrire, mais le préjugé dès longtemps enraciné. On croyait qu'il était de la dignité de l'Académie de ne rien changer à ses allures usitées, et de ne point céder au desir impertinent du public d'entendre quelque chose de nouveau, de meilleur.

Les frais de la mise en scène d'*Aline* s'élèvent à 33,750 livres. L'Académie ne s'était pas encore montrée prodigue à ce point. Je m'empresse de prendre note de ce chiffre, énorme en 1766.

Avant de figurer dans un ballet, tous les danseurs devaient défiler devant le public, et faire trois fois le tour du théâtre, les hommes avaient les bras croisés, les femmes, l'éventail à la main. Laujon profita du crédit que lui donnait le succès de *Sylvie* pour obtenir du roi la suppression de cet usage ridicule, contre lequel les danseurs réclamaient vainement depuis un siècle.

En avril 1766, à l'ouverture des spectacles après Pâques, Mlle Clairon fait présenter au roi, par les ducs de Duras et de Richelieu, un mémoire tendant à demander que la Comédie-Française fût autorisée à prendre le titre d'*Académie royale de Déclamation*. La requête resta sans réponse. Mlle Clairon voulait ainsi préparer les voies pour se délivrer de l'excommunication qui l'épouvantait; elle avait fait rédiger par des jurisconsultes savants un autre mémoire que notre ambassadeur, le duc de Saint-Aignan, appuya sans aucun succès auprès de la cour de Rome. La distinction stupide établie entre le théâtre le plus licencieux et le théâtre le plus moral, au détriment de celui-ci, ne cessa point d'exister. *Quod scripsi, scripsi;* les papes et les rois de France répondaient comme Pilate aux arguments que la raison leur opposait. Huerne de la Motte, avocat, avait signé ce mémoire, un arrêt du parlement du 22 avril 1766 ordonna que cet écrit serait lacéré, brulé, dans la cour du palais de justice, par la main du bourreau; ce qui fut exécuté. Conformément aux dispositions de cet arrêt, Huerne

de la Motte fut rayé du tableau des avocats, et réduit à se faire comédien.

La plus haute aristocratie de l'Angleterre forme, en 1719, une association pour la mise en scène de quelques opéras nouveaux de Hændel, sur le théâtre de Hay-Market, et sous sa direction; cinq mille livres sterling sont comptées à ce grand musicien. Le roi figurait en cette souscription pour mille livres, et permit à la société de donner à son spectacle le titre d'*Académie royale de Musique*. Les étrangers s'étaient plus d'une fois moqués du titre de notre premier théâtre lyrique; ils nous l'empruntèrent.

La Comédie-Française veut devenir Académie royale, et l'Opéra, suivant le même principe d'imitation, prétend s'ériger en république, en société, comme le Théâtre-Français. L'une et l'autre succombent en cette noble entreprise. Je dois faire connaître le projet des acteurs de l'Opéra, bien qu'il n'ait pas réussi; leur plan de campagne présente des faits dont l'histoire peut faire son profit.

Rebel et Francœur tenaient l'entreprise de l'Opéra depuis 1757, et se préparaient à l'abandonner. Plusieurs compagnies s'étant mises sur les rangs, le 15 décembre 1766, tous les acteurs, les actrices de ce théâtre se réunissent en corps et demandent que l'administration leur en soit confiée. Ils présentent un mémoire au ministre et déposent 600,000 livres de cautionnement. Refus de la proposition et défense de publier le mémoire détaillé qui l'accompagnait.

Après avoir fait représenter, en 1758, *les Fêtes de Paphos*, dont l'abbé de Voisenon avait écrit le livret, Mondonville termina sa carrière dramatique par *Thésée*. La musique française de ce temps n'avait qu'un certain nombre de partisans; on l'attaquait sans cesse depuis le départ des bouffons italiens. Je dois vous faire connaître ce que l'on imprima sur ce *Thésée*, le lendemain de sa première représentation donnée le 13 janvier 1767 :

— M. Mondonville s'est avisé de remettre en musique l'opéra de *Thésée*, psalmodié, il y a cent ans, par l'ennuyeux Lulli. Il a voulu faire, avec le poème de *Thésée*, ce que les maîtres de chapelle d'Italie

font avec tous les poèmes de Métastase. Son essai ne pouvait être plus infortuné; ce nouveau *Thésée* est tombé tout à plat. L'auteur s'est vu forcé de retirer sa pièce avant la quatrième représentation, ce qui est sans exemple à l'Opéra; et pour comble de mortification, on y a donné l'ancien *Thésée* à sa place. Ce peuple est singulier dans ses jugements en musique; et cette ancienne religion de Lulli, si décriée aujourd'hui, subsiste cependant encore dans les cœurs. L'opéra de Mondonville est précisément aussi plat, aussi pauvre que celui de Lulli. C'est une psalmodie assoupissante au même degré. Qu'on donne le procès entre ces deux ouvrages à juger à tous les connaisseurs en musique, et je parie qu'ils ne trouveront pas le plus léger motif de préférence de l'un sur l'autre. Pourtant l'un est sifflé avec fureur, l'autre applaudi avec enthousiasme. Ce pauvre Mondonville est bien à plaindre; ses airs ne feraient pas fortune dans une guinguette d'Allemagne; et, dans sa patrie, il est victime de l'ancienne religion. C'est un mauvais parti que vouloir abattre les vieux autels; il faut les laisser tomber. »

Voilà neuf reprises de *Thésée* bien comptées, et nous n'avons pas encore fini. Patience, l'opéra de Lulli sera vivace, et nous ne l'enterrerons que cent quatre ans après sa première exhibition.

Mondonville avait conservé l'air d'Égée : *Faites grâce à mon âge*, (42) et les récitatifs de Lulli; le public n'applaudit que cela. Pour le reste, il criait : — Thésée, taisez-vous, Mondonville! »

Après l'échange d'une infinité de notes diplomatiques, après de nombreuses requêtes apostillées par les souverains du nord et du midi, les ambassadeurs obtiennent du roi Louis XV la licence de se promener au bal de l'Opéra l'épée au coté comme les princes du sang. Ils se hâtent de prendre possession d'une aussi brillante prérogative, et la diplomatie en corps se montre au bal du 17 février 1767 avec l'épée.

Bignon, prévot des marchands, propose à Dauvergne de se charger de l'Académie à ses risques, sous la condition de déposer un cautionnement de 400,000 livres. Dauvergne y consent, il est accepté par le bureau de la ville. Bignon rend compte de cette délibération au ministre, qui l'agrée. Par une négligence assez ordinaire à la municipalité de Paris, sa délibération quoique portée sur le registre n'avait pas été signée. Le prince de

Conti, le duc de Choiseul profitèrent de cet oubli pour faire substituer Berton et Trial à Dauvergne.

Le 14 février 1767, on répète aux Menus-Plaisirs *Pandore*, opéra de Voltaire remis en musique par Delaborde. La nullité de la partition fait rejeter l'œuvre du parolier. Décidément Voltaire a du malheur à l'Académie royale de Musique.

Un seigneur allemand très riche veut épouser M[lle] Allard. Sur le refus réitéré de la danseuse, il lui signifie par une dernière lettre qu'il est réduit à se bruler la cervelle, mais qu'il ira la lui bruler d'abord. M[lle] Allard, que ce projet épouvante, se hâte d'implorer la protection du lieutenant de police.

Une voix de haute-contre riche, brillante fait admettre Narbonne parmi les choristes de l'Opéra. L'année suivante, ce chanteur s'éveille un matin avec une voix de basse grave et bien sonnante. Narbonne passe à la Comédie-Italienne pour y mettre à profit sa voix nouvelle, en tenant le premier emploi de basse.

La voix de Louis Pacini, bouffe excellent, celle de Philippe Galli, chanteur qui brillait dans tous les genres, éprouvant le même accident, passèrent des registres du ténor à ceux de la basse. Une longue maladie fut la cause de ce changement dans la voix de Galli.

La Constitution de l'Opéra, de Chevrier; *le Code lyrique*, de Meusnier de Querlon, étaient en prose; Barthe, poète marseillais, écrivit en vers un opuscule intitulé : *Statuts pour l'Académie royale de Musique*. Il en courut des copies en 1767. Cette facétie est pleine de sel et de gaieté, mais comme elle est imprimée dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont et Pidansat (décembre 1772), je me contenterai de la signaler à mes lecteurs.

Dans *la Rupture du Carnaval et de la Folie*, parodie, Arlequin se moque de l'entreprise des auteurs qui voudraient mettre du bon sens et de la raison dans leurs drames lyriques. — Un opéra raisonnable, dit-il, c'est un corbeau blanc, un bel-esprit silencieux, un Normand sincère, un Gascon modeste, un procureur désintéressé, un petit-maître constant, un musicien sobre. »

— *Castor* est une œuvre admirable, *Castor* me ravit au troisième ciel, *Castor* doit être applaudi pendant trois siècles encore.

— Pour en parler ainsi, notre voisin s'y connaît-il? dit un habitué du parterre, en montrant cet enthousiaste. — S'il s'y connaît! mieux que tout autre : c'est un chapelier. »

Mlle Arnould imite Mme de Pompadour en prenant le rôle de Colin dans *le Devin du Village*.

— Le mardi 13 octobre 1767, l'Académie donna deux actes nouveaux : *Théonis ou le Toucher*, de M. Poinsinet, musique de Trial et Berton; *Amphion*, de M. Thomas, musique de M. Delaborde, valet de chambre du roi. L'acte de Poinsinet a peu réussi, il ne restera pas au théâtre. *Amphion* est ignominieusement tombé, musique et paroles. »

Le 24 novembre 1767, première représentation d'*Ernelinde*, livret de Poinsinet, imité d'un ancien opéra italien, *Ricimero*, musique de Philidor. *Ernelinde* marque un progrès digne d'être signalé dans les fastes de l'opéra français. Philidor était bon musicien sans doute, mais il possédait au suprême degré le talent de jouer aux échecs : ce talent ne fut pas étranger à ses succès en musique. Pendant un long séjour qu'il fit dans les pays étrangers pour s'exercer aux échecs avec les amateurs fanatiques de ce jeu, Philidor entendit la musique des grands maîtres d'Italie, d'Allemagne, et se forma le gout. Plusieurs biographes affirment que Philidor gagna beaucoup d'argent en jouant aux échecs, c'est une erreur. J'ai sous les yeux des lettres de ce musicien qui disent le contraire, et prouvent qu'il n'était pas du tout pécunieux pendant son séjour à Londres. Philidor s'était déjà fait une réputation brillante à la Comédie-Italienne où l'on avait représenté onze opéras comiques de sa composition, plusieurs, tels que *le Maréchal, le Sorcier*, *Tom Jones*, et même *le Bûcheron*, sont des ouvrages très remarquables, on les accueillit avec enthousiasme, ils restèrent à la scène pendant un demi-siècle.

— La musique ressemble à tout, les paroles ne ressemblent à rien, » disait-on en parlant du nouvel opéra.

Sur le théâtre de la foire Saint-Laurent, on fit paraître un âne dont on vantait la gentillesse et surtout l'exquise propreté. Arlequin n'était pas de cet avis, et disait : — Point si net, point si

net, » en passant la main sur la croupe de l'animal. On sait avec quelle bonhomie, quelle simplicité Poinsinet se laissait prendre aux piéges qu'on lui tendait pour le mystifier.

On trouve dans *Ernelinde* une vigueur dramatique et musicale, une allure franche, un tour de mélodie, une facture, des effets d'orchestre qui certes n'appartenaient pas à la musique française de cette époque. Cela valait cent fois mieux que les bons ouvrages et les fadaises offerts chaque jour aux habitués de l'Opéra. Le duo d'introduction : *Quoi! vous m'abandonnez, mon père!* est plein de chaleur; le chœur: *Jurons sur ces glaives sanglants!* est d'un très bel effet; *Né dans un camp* est bien dessiné : c'est un air complet dont les formes ont vieilli prodigieusement, il est vrai, mais enfin c'est un morceau dans lequel la voix et l'orchestre ne marchent point au hasard, où l'on découvre une mélodie bien conduite, un plan arrêté. Cet air, composé pour Larrivée, comme tous ceux que l'on écrivit pour Thévenard et Chassé, prouvent que la voix de basse n'avait été jamais employée à l'Opéra pour les parties récitantes. Beaumavielle, Thévenard, Chassé, Larrivée, possédaient tous une voix de baryton, bas-ténor ou basse-taille. L'air de Ricimer : *Né dans un camp*, monte au *fa*, au *sol* même; le diapason de l'époque ne le ramènerait point à la portée de la voix de basse. Planches, 92.

Le livret italien que Poinsinet arrangea pour la scène française, *Ricimero*, figure parmi les opéras que Pergolèse, Jomelli avaient mis en musique.

Ernelinde eut beaucoup de succès; la justice qu'on lui rendit fut un peu tardive. Mlle Heinel se signala dans l'œuvre de Philidor. — Cette jeune Allemande de dix-huit ans qui danse dans le goût et presque avec le succès de Vestris; c'est en effet une créature céleste pour la noblesse et la grace; la voir, je ne dis pas danser, mais marcher sur le théâtre, vaut seul l'argent que l'on paie à la porte. »

Le marquis de Senecterre, aveugle, était au foyer de la Comédie-Italienne où l'on parlait beaucoup d'*Ernelinde*. Il dit à son guide : — Quand l'auteur paraîtra, fais-le venir à moi. » Poinsinet se présente, le serviteur l'arrête, le mène à M. de Se-

necterre, qui l'embrasse tendrement, et s'écrie : — Mon cher maître, recevez mes remerciements du plaisir que vous m'avez fait; votre opéra fourmille de beautés, la musique en est ravissante. Quel dommage que vous ayez travaillé sur des paroles aussi stupides ! » L'aveugle croyait s'adresser à Philidor.

Deux ans après, *Ernelinde* reparut sous le titre nouveau de *Sandomir*, et sur-le-champ l'Opéra-Comique en fit la parodie : intitulée : *Sans-dormir*. Poinsinet revint alors à son premier titre, *Ernelinde*, que la pièce a toujours conservé. Les principaux rôles furent chantés par Legros, Larrivée, Gélin et Mme Larrivée. Mlle Duplant y représentait la prêtresse de Vénus. Les ballets du premier acte étaient de Laval; ceux du second de Dauberval, ceux du troisième de Lany. Ces ballets réussirent complètement et leur exécution ne laissa rien à desirer de la part de Vestris, Lany, Gardel, Dauberval, et de Mlles Guimard, Heinel, Allard, Peslin et Pitrot.

Le 11 décembre 1773, le drame de Poinsinet, revu, corrigé par Sedaine, augmenté de deux actes, et de plusieurs morceaux de musique ajoutés par Philidor, fut remis en scène, et prit définitivement une place fort honorable au répertoire. C'est alors que l'on entendit le chœur fameux, *Jurons sur nos glaives sanglants*. Les décors d'*Ernelinde*, faits sur les dessins de Boquet, avaient été peints par Spurni, chargé de la partie architecturale; par Baudon, en ce qui concernait le paysage; le port de mer et les vaisseaux étaient de Tardif.

Une autre parodie de cet opéra, *Berlingue*, faite, en 1777, par le danseur Despréaux, pièce dans le style poissard, libre jusqu'à l'obscénité, telle enfin qu'il fallait qu'elle fût pour obtenir un succès brillant sur le théâtre de Mlle Guimard, après avoir subi cette première épreuve avec bonheur, parut pour la seconde fois à Choisy. Mlle Guimard y représentait l'amoureux, Despréaux, l'amoureuse. Le roi, Louis XVI, témoigna son extrême satisfaction à l'auteur de cette parade en lui donnant une pension. — Par cette faveur il est facile de juger combien sa majesté possède encore toute l'ingénuité du bel âge, et se plaît à rire, dit un contemporain. On était fort em-

barrassé jusqu'à présent de lui connaître un gout en ce genre, et le voilà découvert. » Les gentilshommes de la chambre firent composer d'autres pièces plus grivoises encore, telles que *la Princesse Aéioü*, etc., les poissardes les plus mal embouchées furent appelées à Choisy pour servir de modèles aux acteurs, et leur donner le style d'exécution. Mlle Guimard tenait le premier rôle dans ces joyeusetés dramatiques, et dansait la fricassée avec Despréaux.

Une procession passe devant la Comédie-Italienne le 9 juin 1768, jour de la Fête-Dieu. Les acteurs pieux et reconnaissants n'ouvrent pas leur théâtre dans la soirée. Le curé de Saint-Sulpice refuse cette faveur à la Comédie-Française; celui de Saint-Roch ne s'aventure pas à l'accorder à l'Académie. Et pourtant le clergé de Saint-Germain-l'Auxerrois était venu prendre, au magasin de l'Opéra, le corps de Mlle Antier sa paroissienne, pour lui donner une place d'honneur en ce temple chrétien, le 3 décembre 1747. L'excommunication frappe les comédiens français, le clergé semble douter de l'immunité que le privilège de l'Académie royale de Musique donne; quant aux Italiens, ils sont dans le giron de l'Église, à cause de leur origine ultramontaine.

L'Académie, reconnaissante envers Philidor, gratifie ce musicien d'une représentation d'*Ernelinde* donnée à son bénéfice le 20 mai 1768. C'est le premier exemple d'une gracieuseté de ce genre.

Les vertus, si rares à la cour, vont se réfugier au théâtre, et, qui plus est, à l'Opéra! Mlle Allard, ballérine dont la précieuse légèreté, la gaieté vive ont tant de charmes pour le public, demande un congé de six semaines afin de donner un libre cours aux larmes qu'elle verse depuis la mort de Bontems, son favori. Mlle Basse, figurante, ayant elle-même décidé son amant à contracter un mariage que la famille de ce jeune homme desirait, refuse les pensions offertes en récompense de son dévouement. Quand elle est assurée que l'on prendra soin de ses enfants, elle se retire aux Bernardines, où toute la ville assiste à sa prise d'habit. 1767. Mlle Duperrey, danseuse charmante, aspirait à for-

mer de légitimes nœuds avec Dauberval. Sur le refus de ce virtuose, la nymphe pudique se jette dans un couvent, et fait mieux encore : elle y reste. 1768. C'est la troisième religieuse sortie de l'Opéra ; Mlle Guyot avait ouvert la marche en 1725 ; c'était encore une danseuse, la Taglioni de son époque. Les cantatrices n'ont jamais abandonné leur poste pour se mettre en religion.

Mme de Frontenac, nonnette à Poissy, et cinq autres vierges du même couvent, accompagnées de leurs six chevaliers, vinrent danser un ballet au chateau de Saint-Germain devant le roi Louis XIII. On crut d'abord que cette compagnie baladine venait de Paris ; mais, dès le lendemain matin, le mystère était découvert. Le jour même, les six religieuses étaient exilées. Avant cette escapade, elles avaient chacune leur logement à part, et pouvaient y recevoir à table joyeuse compagnie. Ces exemples sont une preuve des dispositions que les danseuses de l'Académie avaient pour la vie monastique, et les religieuses pour les exercices du ballet.

Ce Bontems, premier valet de chambre du roi, ce Bontems, dont Mlle Allard déplore la perte, laisse une veuve légitime. Mme Bontems est une femme à principes robustes ; toute cuirassée que se présente cette fière Pallas, un galant, qui signait *le chevalier de Vertumne*, lui fit remettre une déclaration digne d'être citée ; il lui disait en son billet :

— Je vous offre une pension de deux mille écus, si vous voulez seulement aller une fois par semaine à l'Opéra, et porter, en entrant dans votre loge, un seul coup d'œil vers le premier banc de l'amphithéâtre. Je ne manquerai jamais de m'y trouver, et me contenterai de ces quatre regards par mois. Persuadé que cet arrangement ne saurait vous déplaire, je vous remets ici d'avance le prix des quatre premiers coups d'œil en un billet de cinq cents livres. »

Au lieu de bruler sa lettre et d'envoyer les cinq cents livres aux pauvres de la paroisse, Mme Bontems courut porter au lieutenant de police la déclaration et l'argent. Le magistrat fit des recherches ; les cancans s'en mêlèrent, on ne trouva personne, et la Pénélope fut couverte de ridicule. On s'amusa beaucoup à la cour, à la ville, aux champs de ses regards à cent vingt-cinq

livres la pièce. On rit encore plus quand on sut que ce galant mystérieux était un oncle de la dame.

Mlle Durancy, qui s'était échappée de l'Opéra pour aller jouer les rôles tragiques à la Comédie-Française, fait sa rentrée à l'Académie, le 6 novembre 1767, et redevient Colette dans *le Devin du Village.*

La bonne intelligence qui règne entre le duc d'Aiguillon et Jeanne Vaubernier dont Louis XV est amoureux à la folie inquiète vivement M. de Choiseul. Ce ministre fait proclamer tout ce que l'origine de la nouvelle favorite a de honteux et d'abject dans une chanson intitulée *la Bourbonnaise.* Louis et Mme Du Barry chantent eux-mêmes *la Bourbonnaise* en riant aux éclats. Faites donc des vaudevilles épigrammatiques, des couplets acérés contre les amoureux !

— Puisque une prostituée du plus bas étage peut captiver un roi de France, nous, virtuoses de l'Opéra, nous, filles du bon ton, que ne devons-nous pas espérer? » Tel était le raisonnement que ces demoiselles s'adressaient en attendant le jeune roi de Danemark. J'écrirais vingt pages si je voulais énumérer tous les expédients, toutes les ruses de guerre que ces beautés ambitieuses employèrent pour attirer l'attention du souverain voyageur qui vint à Paris en octobre 1768. Les unes allèrent à sa rencontre dans des équipages superbes, loués à grands frais; d'autres élurent domicile aux entours de l'hotel qu'il devait habiter. Quelques-unes, à prix d'or, obtinrent du tapissier décorateur des appartements de S. M. danoise qu'il plaçât leurs portraits dans le cabinet, dans le boudoir, et surtout dans la chambre à coucher du prince. Enfin Mlle Grandi, figurante, fit passer directement à l'illustre pélerin une copie en miniature de ses charmes dépouillés de toute espèce d'ornements. Des précédents fameux et respectables autorisaient ce genre d'exhibition galante. La jolie et fringante Mme Scarron, qui devint Mme Louis XIV après avoir été la prude Maintenon, s'était bravement décidée à se faire peindre nue, de grandeur naturelle et sur toile pour donner ce portrait au marquis de Villarceaux, qui certes était bien son amant. Témoin la chambre jaune de sa rivale et con-

fidente Ninon, l'épître VII de l'abbé de Bois-Robert. Les curieux possèdent plus d'une copie de cette image historique, dont l'original existe à Paris. La duchesse d'Urbin, la princesse Borghèse surent employer la main de Raphaël, celle de Canova pour nous léguer aussi le souvenir complet et durable de leurs charmes. Voyez les lettres de Ninon de l'Enclos à M. de Saint-Évremond.

L'Académie déroula devant le roi voyageur toutes les richesses de son répertoire. Pour donner plus de magnificence et d'éclat à ses représentations, elle ne craignit pas d'associer d'une manière ridicule des pièces et des décorations qui ne pouvaient s'accorder. Sa majesté danoise dût gouter un double plaisir en voyant l'action rustique du *Devin du Village* représentée dans le palais de rubis, de saphirs, de diamants construit pour *Phaéton*. Le roi de Danemark demandait le spectacle qui lui plaisait le plus, et l'affiche qui l'annonçait portait ces mots : *Par ordre*. C'est au duc de Duras, gentilhomme de la chambre, que l'on doit l'invention de cette formule, dont on s'est toujours servi depuis lors pour faire entendre que le souverain ou sa famille doit assister à la représentation promise.

La nouvelle salle du Palais-Royal ne fut terminée qu'en 1770. Destinée aux plaisirs du public, elle avait une façade, attenante au palais, sur la rue Saint-Honoré. Façade qui ne devait point annoncer un théâtre, on avait interdit à Moreau d'en montrer apparence au dehors. L'ouverture de la scène était de 36 pieds, le théâtre se distinguait par une grande profondeur, quatre colonnes décoraient l'avant-scène. On ne comptait dans cette salle que quatre rangs de loges, les bustes en marbre de Quinault, de Lulli, de Rameau, sculptés par Caffieri, figuraient dans le foyer du public. Le 26 janvier on en fit l'ouverture, il y eut une affluence prodigieuse et beaucoup de tumulte. L'Académie dédie son temple à Rameau, l'affiche annonce *Zoroastre*. Cet opéra fatigue, ennuie le public, qui le trouve froid, triste et ong à périr; les danseuses, portant des costumes transparents, sont fort applaudies, et la salle obtient des suffrages unanimes. On accueille avec enthousiasme l'architecte Moreau, qui reçoit

de la ville de Paris, toujours en possession du privilège de ce théâtre, une gratification de cinquante mille livres.

Un petit foyer près du théâtre, et sans aucune décoration, avait été réservé pour les actrices. Elles y venaient chaque soir pendant les entr'actes ou bien après la représentation, s'y ranger sur des banquettes, divan qui formait le pourtour du modeste réduit. Ces demoiselles y recevaient les compliments des spectateurs les plus empressés, et chacun pouvait librement s'approcher de ces divinités. L'administration avait demandé ce foyer pour débarrasser les coulisses de l'affluence des amateurs qui venaient offrir leur hommage aux nymphes de ces lieux. Les colloques galants avaient un parloir spécial que l'on destinait à la diplomatie de l'amour. On ne saurait montrer plus de prévoyance et de sollicitude.

Les décorations peintes par Machy, Guillet et Deleuze, d'après les dessins de Moreau, celles de *Zoroastre* surtout furent avec raison critiquées : on les trouva mesquines et mal combinées.

Beaumarchais, auteur des *Deux Amis*, drame assez ennuyeux que l'on représentait à la Comédie-Française, assistait à cette solennité. — Voilà, disait-il, une très belle salle, mais vous n'aurez personne à votre *Zoroastre*. — Pardonnez-moi, vos *Deux Amis* nous en enverront ; » reprit Sophie Arnould.

Une dame qui voyait applaudir *Zoroastre* par les enthousiastes de Rameau, dit : — Je n'aime point cette musique, elle ne me dispose à rien. »

Trop négligée à l'Académie royale de Musique, la mise en scène faisait d'immenses progrès au théâtre de la cour. À la représentation de *la Tour enchantée*, ballet figuré de Mme de Villeroi et de Joliveau, musiqué par Dauvergne, on vit pour la première fois quatre chars, attelés chacun de quatre chevaux, figurer dans un drame lyrique. Ces chevaux, il est vrai, se comportèrent fort mal ; il fallut sur-le-champ les ramener à la grande écurie ; mais je n'en dois pas moins constater leur apparition. Sept cent vingt-deux costumes d'un luxe éblouissant furent taillés pour *la Tour enchantée*, huit cents acteurs, danseurs ou comparses figuraient en même temps sur la grande scène de

Versailles. Les tragédies de Corneille, de Racine, de Voltaire étaient représentées avec tous ces brillants accessoires; cinquante chevaliers et cinquante écuyers, superbement équipés, étaient rangés autour d'Argire dans la scène du conseil de *Tancrède;* la mise en scène d'*Athalie* était admirable. *Tancrède*, tragédie, précédait *la Tour enchantée* quand ce ballet fut donné le 20 juin 1770, pour les fêtes du mariage du dauphin.

L'Académie royale a recours à ses anciennes pièces, *Ajax*, *Omphale*, *Alcyone*, *les Talents lyriques*, *les Fêtes grecques et romaines*, rajustés, radoubés tombent à la file. Dans *les Talents lyriques*, Mlle Guimard, représentant Églé, chante et danse, la perfection de ses pas fait excuser ce que sa voix faible et rauque avait de peu séduisant. Bureau, musicien de l'orchestre, figure en berger sur la scène et joue du hautbois. Larrivée triomphe dans le rôle d'Alcibiade, Dauberval et Delastre exécutent à ravir la pantomime du pugilat dans *les Fêtes grecques et romaines*.

On travaillait depuis six ans à la nouvelle salle, et pourtant elle n'était point terminée quand on l'ouvrit au public. L'appareil nécessaire pour la changer en salle de bal restait à faire, il fallut donner les bals masqués à la salle des Tuileries. L'ingénieux mécanisme inventé pour élever le plancher du parterre et de l'orchestre au niveau du théâtre, mécanisme perfectionné par Arnoult, machiniste, en cette occasion, ne fut prêt à fonctionner que le 10 novembre 1770.

A la fin de l'année 1769, Berton et Trial étaient en perte, ils purent résilier leur bail. La ville de Paris reprit la régie de l'Académie qu'elle fit administrer par Berton, Trial, Dauvergne et Joliveau. Ces quatre procureurs fondés exploitèrent l'Opéra de plus d'une manière. Trial et Berton arrangeaient, tripotaient les vieilleries de l'ancien répertoire et composaient des partitions nouvelles. Joliveau, parolier, écrivait des drames que Dauvergne musiquait. Dauvergne avait refait les partitions de *Énée et Lavinie*, *Alphée et Aréthuse*, *la Vénitienne*, *Canente*, *Callirhoé*. Il en était aux premières scènes d'*Isis*, lorsqu'on lui fit comprendre que son audace impie aurait de funestes résultats.

Dauvergne mit en scène *Pyrrhus et Polyxène, le Prix de la Valeur*, avec Joliveau; *Hercule mourant*, avec Marmontel; *les Amours de Tempé*, avec Cahusac, et plusieurs autres ouvrages moins importants. Dauvergne fut sans doute un pauvre musicien, mais son nom doit tenir une place honorable dans l'histoire de nos théâtres lyriques : il commença la réforme de la musique française en écrivant *les Troqueurs*.

Les dix années qui suivent 1760 marquent une époque de délabrement complet pour l'Académie; ruine totale qui vient affliger de nouveau ce théâtre de 1837 à 1847. Aujourd'hui comme alors on y voit des musiciens sans génie, quelquefois sans talent, des tripoteurs de notes, arrangeurs, traducteurs, donner des preuves trop fréquentes de leur nullité, rajuster maladroitement d'anciennes pièces, que des acteurs inhabiles ne peuvent point exécuter.

Marie-Madeleine Guimard, née à Paris le 2 octobre 1743, était alors la reine de la danse. Elle avait débuté dans les ballets de la Comédie-Française, et fut admise à l'Académie en 1762, à 600 livres d'appointements. La nouvelle venue double d'abord Mlle Allard, et la surpasse bientot par la grace autant que par la variété de sa danse et de sa pantomime. Mlle Guimard réunissait toutes les qualités d'une excellente actrice; son visage, ses yeux, son geste, tout parlait, et sa danse ne semblait être que l'expression fidèle et très animée des sentiments qu'elle éprouvait. Cette virtuose brillait dans tous ses rôles, mais c'est dans *le Premier Navigateur* et *la Chercheuse d'Esprit* qu'elle remporta ses victoires les plus éclatantes. Le silence éloquent de Mlle Guimard égalait, surpassait même tous les charmes de la diction vive, facile et séduisante de Mme Favart dans le personnage de la Chercheuse d'esprit, le meilleur de cette comédienne fameuse. Elle suivit l'exemple de Mme Favart en quittant le panier et les oripeaux de l'ancien costume.

Noverre dit, en ses *Lettres sur la Danse* :

— Mlle Guimard fixa les applaudissements depuis son début jusqu'à sa retraite. Gracieuse naturellement, elle ne courut jamais après les difficultés. Une aimable et noble simplicité régnait en sa danse; elle se

dessinait avec un gout parfait, et mettait de l'expression et du sentiment dans ses mouvements. Après avoir dansé longtemps le genre sérieux, elle l'abandonna pour se livrer au genre mixte. Elle était inimitable dans les ballets anacréontiques. En quittant le théâtre, cette virtuose emporta le genre agréable avec elle. »

Qu'importe, si d'autres furent assez adroits pour le retrouver ensuite, et la surpasser à leur tour !

Le prince de Soubise, le fermier général Delaborde, et l'évêque d'Orléans, de Jarente, chargé de la feuille des bénéfices, figurent au premier rang parmi les nombreux amateurs qui versèrent leurs trésors dans le tablier de la fringante ballérine. Elle disposait d'une infinité d'abbayes, de prieurés et de chapelles. M. de Jarente ne lui résistait pas facilement.

Mlle Guimard était fort maigre, ce qui fit dire à Sophie Arnould. — Ce petit ver à soie devrait être plus gras, il ronge une si bonne feuille. » On l'appelait *le squelette des Graces.*

Messeigneurs de Choiseul, archevêque de Cambrai, Desnos, évêque de Verdun, se prosternaient aux pieds de la danseuse. Les prélats étaient des protecteurs infiniment précieux. Ennemis des préjugés, leur vigilance prévenait les besoins de leurs frères sans distinction d'état : c'eût été pour eux un cas de conscience d'oublier les filles de l'Opéra dans la distribution qu'ils faisaient des biens de l'Église, et cette fois leur charité pouvait être beaucoup plus mal placée.

Madeleine Guimard donnait aux pauvres une partie de ses revenus, portant des secours à l'indigence, à la misère qu'elle savait chercher et découvrir dans ses réduits obscurs. Les artistes peu favorisés par la fortune purent accepter ses bienfaits offerts avec une délicatesse toujours ingénieuse. L'architecte Ledoux construisit pour elle un hotel immense dans la rue de la Chaussée-d'Antin. Ce manoir, somptueux au point de renfermer une salle de spectacles, fut nommé *le Temple de Terpsichore.*

Mlle Guimard venait visiter souvent cette demeure et présider à l'exécution du décor intérieur. Un jour elle remarque un jeune artiste qui peignait des arabesques sur les murs, afin de gagner de quoi pourvoir à son existence; il paraissait triste et décou-

ragé. Pressé par les questions de la spirituelle et bonne virtuose, il lui fait connaître la cause de son désespoir. La misère ne lui laissait pas le temps de se livrer exclusivement aux études qui devaient le rendre assez habile pour se présenter avec avantage au prochain concours. Mlle Guimard exigea qu'il cessât de peindre chez elle, et remit chaque mois au jeune artiste deux cents livres pour sa dépense. Grâce à la générosité de la danseuse, l'élève de Vien put profiter des leçons de son maître, travailler avec ardeur, constance, et remporter le premier prix. Cet élève de Vien, ce lauréat de l'Académie, était David, le peintre de *Socrate*, de *Brutus*, des *Sabines*, de *Léonidas*.

On connaît l'épître que Marmontel adressa dans cette occasion à Mlle Guimard, sur ses actes de bienfaisance. L'œuvre du littérateur eut beaucoup de vogue alors, elle commence par ce vers :

Est-il bien vrai, jeune et belle damnée?

Mlle Guimard donnait des spectacles magnifiques et d'une originalité piquante dans sa villa de Pantin. C'est pour son théâtre que les proverbes de Carmontelle furent écrits. On y représentait aussi des pièces d'une extrême licence, formant le répertoire du théâtre du duc de Chartres, à Bagnolet. Mlle Guimard jouait les premiers rôles dans la comédie, et dansait ensuite avec ses compagnes de l'Opéra de manière à ravir les élus admis à ces orgies dramatiques, dont les mémoires du temps font de merveilleux récits. Je ne pourrais les rapporter sans m'éloigner de mon sujet; je ne me permettrai donc aucun détail de mise en scène de ces représentations. La seule fricassée, telle que Dauberval et la maitresse du logis l'exécutaient au milieu d'un houra de bravos, ferait en six mois la fortune de six directeurs de l'Opéra. La cachucha, la cachuchita pur sang, tous les cancans les plus échevelés, ne sont que de faibles copies, des imitations pudiques au suprême degré, de cette fricassée de haut-gout, des bacchanales de ces demoiselles.

Exécutée plus tard à Choisy par Despréaux et Mlle Guimard devant Louis XVI et la reine, cette fricassée valut au danseur

une pension de 1,000 livres, une de 6,000 livres à Mlle Guimard. Marie-Antoinette consultait cette virtuose sur les choses de gout relatives à son ajustement pour les spectacles, les bals et les fêtes.

Le comte de Lauragais, le financier la Poupelinière, Mlle Thévenin, choriste de l'Académie, etc., avaient des théâtres particuliers qui le disputaient en licence au spectacle de Mlle Guimard, et le surpassèrent plus d'une fois.

Les dames de la cour, les abbés intrigants, ambitieux, certains évêques, briguaient la faveur d'être invités aux spectacles de la danseuse favorite. La châtelaine de Pantin leur avait fait construire des loges mystérieuses dans lesquelles on pouvait voir les jeux dramatiques et n'être vu que de ses amis dévoués. Après avoir essayé d'une infinité de combinaisons scéniques, et voulant aller toujours de plus fort en plus fort, il fut question de renouveler chez Mlle Guimard *les Fêtes d'Adam* exécutées en 1721 au chateau de Saint-Cloud, en présence du duc d'Orléans régent : le ballet de l'Académie figurait à ces fêtes dans le costume de Vénus sortant de l'onde. L'archevêque de Paris contraria ce projet.

Le théâtre de Pantin était dirigé par Delaborde, fermier-général et fabricant de pitoyable musique. Le compliment de cloture qu'il y prononça le 15 septembre 1770, peut donner une idée de la liberté du langage adopté. Cette pièce curieuse est rapportée par Bachaumont.

Mlle Dervieux, jeune et très jolie femme, débute à l'Académie comme cantatrice et n'obtient aucun succès. Elle passe à la danse et triomphe. Dorat, le rimeur toujours prêt à célébrer les virtuoses de tous les théâtres, adresse une épître à Mlle Dervieux, et porte aux nues la beauté, le talent de la débutante. Furieuse de cette infidélité poétique, Mlle Guimard fait écrire, publier une satire infame contre sa rivale. Les partisans de Mlle Dervieux enchérissent encore en répliquant par une épître où l'on remarque un effroyable portrait de Mlle Guimard. Les artistes, les amateurs se divisent et prennent parti pour ou contre, selon leurs affections. Le financier Delaborde est au désespoir de voir

ainsi vilipender la nymphe qui reçoit ses hommages, la divinité pour laquelle il érigeait le temple dont je viens de parler. Aux épîtres, aux satires, aux chansons au gros sel, au feu d'enfer succéda la caricature. On représenta Mlle Guimard se balançant avec coquetterie; le prince de Soubise jouait de la pochette, l'évêque d'Orléans, du serpent, Dauberval donnait du cor, et Delaborde, appuyé sur un balai, réglant la mesure, était le chef d'orchestre de ce concert à quatre.

Nos acteurs se plaignent maintenant de la prétendue licence des journaux; c'est justement depuis que la presse est libre de tout dire que l'on ne sait plus rien. Vous le voyez, elle avait jadis une autre allure. Comprimé, refoulé par une police méticuleuse, l'esprit français jaillissait de tous cotés, se répandait mystérieusement sous mille formes diverses, et la vérité franche, brutale parfois, arrivait toujours à se montrer, à briller de tout son éclat. Si quelque innocent, crédule au dernier point, s'avisait d'écrire l'histoire de nos théâtres d'après les gazettes de notre époque, tous les misérables pastiches mis en scène à l'Opéra depuis 1837 auraient le titre de *chefs-d'œuvre*, et celui de *cantatrice* devrait être accordé libéralement à plus d'une chanteuse.

Mlle Guimard, offrant à ses amis des spectacles d'une gaieté légèrement décolletée, n'avait rien inventé. Nos anciens avaient outrepassé les bornes que la danseuse pudique s'était imposées. Témoin ce passage d'un véridique historien :

— Ce fut une fille en nostre cour qui inventa et fit joüer cette belle comédie intitulée *le Paradis d'Amour,* dans la salle de Bourbon, à huys clos, où il n'y avoit que les comédiens, qui servoient de joüeurs et de spectateurs tout ensemble. Ceux qui en sçavent l'histoire m'entendent bien. Elle fut joüée par six personnages de trois hommes et trois femmes : l'un estoit prince, qui avoit sa dame qui estoit grande, mais non pas trop aussi; toutefois il l'aymoit fort : l'autre estoit un seigneur, et celuy-là joüoit avec la grande dame, qui estoit de riche matière : le troisiesme estoit gentilhomme, qui s'apparioit avec la fille; car, la galante qu'elle estoit, elle vouloit joüer son personnage aussi bien que les autres. Aussi coustumièrement l'auteur d'une comédie joüe son personnage ou le prologue, comme fit celle-là, qui certes, toute

fille qu'elle estoit, le joûa aussi bien, ou possible, mieux que les mariées. Aussi avoit-elle veu son monde ailleurs qu'en son pays, et, comme dit l'Espagnol, *raffinada in Segobia*, c'est-à-dire *rafinée en Ségovie*, qui est un proverbe en Espagne, d'autant que les bons draps se rafinent en Ségovie. » BRANTÔME, *Dames galantes*, discours IV, De l'Amour des filles.

A la feuille des bénéfices qu'elle tenait de M. de Jarente, évêque d'Orléans, Mlle Guimard joignait la capitainerie des chasses, par délégation du prince de Soubise. Elle délivrait des permis de chasse dans les forêts royales, et la signature de la danseuse était bien connue et respectée des gardes. Cette circonstance est fort singulière même quand on sait que le prince et l'évêque sont pour un quart à peu près dans les bonnes grâces de Mlle Guimard. Elle usait largement de son privilège en faveur de ses camarades. Aussi voyait-on dans les bois de Vincennes, de Saint-Germain, de Versailles ou de Rambouillet des Amours, des Plaisirs, des Vents, des Ris, des Tritons ou des Cyclopes, la carnassière au dos, l'escopette en mains, fusillant sans pitié les perdrix, les lièvres, les phaisans de sa majesté pour les nymphes du magasin. Les nobles hommes de la cour, jaloux de ces permissions accordées à des gens qu'ils appellent *histrions* et *baladins*, en murmurent sans cesse. Tout en se moquant de leurs rivaux chantants, concertants ou dansants, ils jurent que si cela continue, ils roueront de coups Borée, Castor, Pollux, l'Amour, Céphale, Adonis même, et toute cette bande usurpatrice des plaisirs ordinairement réservés aux personnes de haute naissance.

La maison de la célèbre Deschamps, l'hotel de Mlle Dervieux, leurs ameublements, leurs équipages n'approchaient en rien du luxe somptueux de Mlle Guimard. Elle avait, par semaine, trois soupers : l'un composé des premiers seigneurs de la cour ; l'autre d'artistes et de savants ; enfin un troisième, véritable orgie où figuraient les courtisanes les plus séduisantes. Elle parut à Longchamp, en 1768, dans un char élégant et riche, blasonné de ses armes parlantes. Un *gui* de chêne sortant d'un *marc* d'or y brillait au milieu de l'écusson. Les Graces lui servaient de sup-

ports, un groupe d'Amours de couronne. A chacun des trois jours de cette promenade, elle se montra diversement parée et dans un carrosse différent. Plusieurs de ses rivales imitèrent ce genre de prodigalité.

Mlle Guimard était une merveille dans le genre du maréchal de Richelieu; depuis dix ans elle touchait à l'époque fatale où la beauté doit renoncer à ses droits, et depuis dix ans elle ne bougeait pas de fraicheur et de charmes. Le temps avait-il reculé pour elle? Non, mais elle se servait d'un procédé fort à la mode alors, et dont personne encore n'avait porté la perfection aussi loin. A vingt ans elle fit faire son portrait par une habile main, puis, avec le secours de cette fidèle image, elle étudia les nuances diverses des couleurs que reflétait sa figure, et quand elle eut toute la théorie d'une palette garnie avec artifice, plus tard, chaque matin, et sans y manquer une fois, Madeleine se mit à sa toilette, ou plutot à son atelier, puis, mettant son miroir d'un coté, son portrait de l'autre, elle ne quitta plus son boudoir qu'elle ne fût certaine d'une ressemblance identique; faisant ainsi la contre-épreuve de sa peinture, sosie à cinquante ans d'un portrait de vingt. Les amateurs n'étaient point admis à cette opération.

Le fait est que ceux qui ne la voyaient qu'au théâtre étaient complètement dans l'illusion. Quand cette virtuose paraissait sur la scène, entourée d'un nuage d'argent et de roses; car ce n'était pas un vêtement qui la couvrait, mais une légère et brillante nuée dont le souffle amoureux du zéphir soulevait les ondoyants flocons; lorsqu'elle paraissait ainsi, dis-je, c'était la déité de la jeunesse, Hébé, depuis trente ans, toujours Hébé! Pouvait-on la blamer? tant que l'art peut prolonger les heureuses apparences du jeune âge, pourquoi se refuserait-on à ses doux prestiges?

— C'est le cœur dévoilé par l'esprit, » disait Madeleine Guimard en parlant des comédies de Marivaux.

— Pourquoi les cantatrices ne font-elles pas une fortune aussi brillante, aussi rapide que les danseuses? — C'est une suite nécessaire des lois du mouvement, » répondit le mathématicien d'Alembert.

Mlle Allard était admirable dans le genre comique, son talent prodigieux lui fit accorder un privilège jusqu'alors sans exemple à l'Opéra, pour les femmes du moins : celui de composer elle-même ses entrées. Toutes ses rivales réclamèrent en vain contre cette faveur.

Mme de Camargo meurt à Paris le 2 mai 1770. Elle avait créé la danse haute et légère à l'Académie. Mlle Cartou la suit de près.

Chanson en 50 couplets contre 50 demoiselles de l'Opéra. Épîtres satiriques, chansons, cantiques, noëls que Mlles Dervieux, Guimard, Rosalie font écrire pour se les diriger les unes contre les autres. Impossible de faire la moindre citation. Février 1771.

Le Mariage de Ragonde, *Omphale*, *Zaïs*, *Psyché*, *Érigone et Bacchus*, *Hippomène et Atalante*, etc., remis en scène, tombent les uns sur les autres.

Si l'on est mécontent de la nouvelle salle de l'Opéra, les amateurs vont en foule à Versailles visiter le superbe théâtre que l'on vient de construire au chateau. Le coup d'œil qu'il présente, la magnificence de son ensemble, les détails immenses de son mécanisme intérieur sont l'objet de l'admiration des connaisseurs. On peut en faire à volonté, promptement, une salle de banquet royal, une salle de bal, et le ramener ensuite à sa destination primitive. Le roi veut que cela soit fait dès le premier jour. Toute cette partie du travail est de Arnoult, ancien machiniste de l'Académie royale de Musique.

La dauphine Marie-Antoinette d'Autriche était à peine arrivée à Versailles que l'on imagine de la régaler d'une représentation de *Persée*. Accoutumée aux ouvrages des maîtres allemands, italiens, la princesse dut être peu charmée du récitatif de Lulli. En revanche l'aspect de la salle était ravissant; l'élégance, la richesse des habits, l'éclat des diamants, les magnificences de toute espèce éblouissaient les spectateurs au point de les empêcher d'examiner aucun détail; la soporifique influence de *Persée* ne put inviter au repos cet auditoire émerveillé. Le tsar Pierre le Grand, assistant à pareille fête, s'était endormi. Quand il se réveilla, le régent lui demanda si l'opéra français l'ennuyait. —

Bien au contraire, répondit-il, mais j'ai préféré dormir afin d'en éviter le danger. » Il ne retourna plus à ce spectacle.

Castor et Pollux n'est pas plus heureux que *Persée*, il est reçu tout aussi froidement par le noble public de la cour.

Moncrif, âgé de 82 ans, ne pouvait plus aller à l'Opéra. Comme il aimait beaucoup ce spectacle, il appelait chez lui des virtuoses du chant et de la danse ; les concerts, le ballet vinrent égayer ses derniers moments. Il cessa de vivre au milieu des plaisirs qui l'avaient charmé pendant sa longue carrière. 12 novembre 1770.

Au moment de rendre le dernier soupir des Yveteaux dit à sa femme : — M'amie, jouez-moi cette belle sarabande que vous savez, afin que je passe plus doucement. »

Le docteur Burney, parti de Londres pour aller chercher en France, en Italie, en Allemagne des documents pour son *Histoire de la Musique*, arrive à Paris, et, le 15 juin 1770, fait son entrée à l'Opéra. Voici ce qu'il en dit :

— Le style de composition est totalement changé dans le reste de l'Europe ; et les Français, généralement accusés d'avoir plus de légèreté que leurs voisins, n'ont fait subir aucun changement à leur musique depuis quarante ans, on peut aller plus loin et dire depuis un siècle. Bien que l'on ait fait plusieurs bons traités sur ce sujet, la musique en France, au regard de la mélodie et de l'expression, est encore dans son enfance. M. d'Alembert a raison de dire : — La musique italienne est une langue dont nous n'avons pas encore l'alphabet.

» Un drame lyrique dont le poème est sans aucun intérêt, dont la musique est mauvaise et l'exécution vocale détestable, doit nécessairement être au-dessous de l'idée que l'on se forme de cette sorte de spectacle. Les principaux rôles de *Zaïde* étaient remplis par Legros, Larrivée, Gélin, M[mes] Larrivée et Dubois, dont les talents, fort admirés du public, me firent gémir sur la peine que prenaient ces acteurs pour gâter les belles voix que la nature leur avait départies, en donnant à cette belle qualité de son un emploi faux essentiellement, une expression vicieuse.

» Le jardin des Tuileries offre un coup d'œil enchanteur ; l'été, de sept à huit heures du soir, *après l'opéra*, toute la brillante société vient s'y promener dans la grande allée. »

Quantz, le fameux flûtiste allemand, n'avait pas été plus sa-

tisfait de notre Académie royale de Musique lorsqu'il vint à Paris en 1726. Le style des compositions dramatiques, les cris des acteurs, l'exécution de l'orchestre lui semblèrent très mauvais, il accorda pourtant des éloges à quelques artistes, particulièrement à Forqueray, à Marais, pour la viole; à Batiste (Anet), pour le violon; à Blavet, pour la flûte.

Le duc de Choiseul, en pleine disgrâce, éloigné du ministère, fut exilé à Chanteloup le 24 décembre 1770. Tout le monde pensait qu'on en voulait à sa tête, et qu'il serait obligé de sortir du royaume pour la sauver. Le duc de Lauzun n'hésita point à se vouer à la fortune de son protecteur, il prit beaucoup d'argent et de lettres de change sur diverses villes de l'Europe, et se prépara sur-le-champ à l'accompagner dans sa fuite. Mlle Audinot, charmante danseuse de l'Opéra, renouvela pour M. de Lauzun le trait de dévouement bien connu de Mlle Lecouvreur envers le maréchal de Saxe. Mlle Audinot fit remettre à son ancien amant 96,000 livres, tout ce qu'elle possédait, et fut dans un véritable désespoir de ce que M. de Lauzun refusa de les accepter.

Je ne parlerais pas de *la Cinquantaine*, pastorale en trois actes, de Desfontaines et Delaborde, sifflée outrageusement, si je n'avais à signaler un acte de despotisme. Legros ayant refusé le rôle qu'on lui destinait dans ce chef-d'œuvre d'ineptie, Delaborde, valet de chambre du roi, le menaça de lui faire passer une *cinquantaine* au For-l'Évêque, et Legros préfera chanter l'insipide musique du valet de chambre tout puissant.

Vous connaissez les brèves cavatines que les jardiniers, les oublieuses, chantent afin d'annoncer, de proposer leur marchandise aux habitants de Paris. Ces petits airs de quatre mesures offrent, dans leur cadre infiniment rétréci, deux tonalités et deux modes parfaitement distincts. Deux mesures en *ut majeur* succédant à deux mesures en *ré mineur* forment le cri des marchands d'asperges. Celui des oublieuses : *Voilà l' plaisir, mesdames, voilà l' plaisir!* commence en *la mineur*, par le *sol naturel*, et finit en *ut majeur*. Ces cantilènes et beaucoup d'autres de la même espèce reproduisent la tonalité du plain-chant, ce qui prouve l'ancienneté de leur origine. Soyez certain que du

temps de Charlemagne, on vendait à Paris des asperges en les proclamant avec le même appel mélodique. Si je vous désigne ici les tons de *ré*, de *la mineur*, c'est que ces industriels observent l'intonation exacte de ces degrés de l'échelle. Le cri, la cantilène des ramoneurs ne change pas de ton, mais il passe encore du mineur au majeur. *Qui veut des paillassons!* chanté sur *sol la si ut ré mi*, porte avec lui son acte de naissance, il ne vient pas de loin. (Planches, 23.)

Ma bott' d'asperg', ma bott' d'asperg'! ces huit syllabes placées sous *Ré fa mi ré, Ut ré mi ré*, ont retenti des millions de fois à Paris, pendant une douzaine de siècles, la tradition a conservé cette combinaison de notes, chantée probablement sur les mêmes degrés de la gamme. Berton, directeur de l'Académie royale de Musique, était accoutumé depuis longtemps aux bottes d'asperges que l'on promenait auprès de son logis avec accompagnement de cris en *ré mineur*, lorsqu'un jour il entend ce même appel attaqué, soutenu parfaitement à la tierce au-dessus. Ce changement le frappe de surprise, il tend l'oreille ; un *da capo* plus brillant, — la voix approchait, — le fait lever en sursaut. Berton court à sa fenêtre, appelle, arrête l'audacieux novateur, et l'engage à monter chez lui. Un vigoureux campagnard de seize ans, bien bati, d'une belle figure, se présente. Berton, pour la première fois de sa vie, achète des asperges, et dit au marchand :

— Tu sais te faire entendre au loin.

— Oui, monsieur, et je m'en trouve bien, je vends plus que les autres.

— N'éprouves-tu pas une grande fatigue à crier plus haut que tes camarades ?

— Au contraire, c'est pour me mettre à l'aise que je le prends ainsi.

— Quel est ton nom ?

— Étienne.

— Tu dois en avoir un autre.

— Mon père s'appelle *Lainez*, maraicher à Vaugirard, et je vends les asperges de son jardin. »

Berton fait dire quelques chansons au marchand de salade,

lui reconnaît une voix de haute-contre franche, énergique et juste, lui propose de le faire entrer à l'Opéra, paye un louis d'or sa botte d'asperges, et lui donne des maîtres, après avoir obtenu le consentement de ses parents.

Ah! Phaéton, est-il possible
Que vous ayez fait du bouillon?

chantait un admirateur du ténor Duménil, voyant ce cuisinier représenter le fils du Soleil. Mlle Desmâtins lavait les écuelles à l'auberge du Plat-d'Étain, encore existante au carré Saint-Martin; Larrivée s'escrimait du peigne et du rasoir; Lainez criait de la salade, il s'est trop souvenu de son premier métier; Mlle Laguerre exerçait un autre commerce, et nous verrons plus tard Manon la vachère se joindre au jardinier Lainez pour l'exécution du chef-d'œuvre de Sacchini. Les gentilshommes et les damoiselles de l'Académie vivaient en très bonne intelligence avec ces virtuoses plébéïens, anoblis par le talent.

— Quand sera-t-on délivré de la tyrannie de MM. les gentilshommes de la chambre et de leur despotisme stupide sur les théâtres, et de leur mauvais gout, et de leur ignorance, et de leur libertinage avec les comédiennes, qui leur fait accorder tout à ces femmes, pour ces femmes, à cause de ces femmes? »

Le vœu de Collé sera quelque jour exaucé; mais tous ces abus, détruits en 1790, renaitront de leur cendre. Bien mieux! nous verrons le vol administratif s'organiser pour la ruine de la musique française qu'à toute force on voudra *protéger*. L'intérêt de l'art servira de prétexte aux plus sales friponneries. Collé pouvait-il imaginer qu'en adoptant sans réserve ses conclusions à l'égard de ces tyrans imbéciles et dépravés, un chroniqueur de l'Opéra ferait l'éloge de ces mêmes gentilshommes de la chambre? Qu'un mot suffirait pour les réhabiliter en quelque sorte, pour les faire briller d'un certain éclat au milieu du repaire immonde, infame de filous, d'escrocs, de chacals, de vampires, qui plus tard a pris la suite de leurs affaires? Libertins, ignorants, despotes stupides, comme leurs successeurs, ces gentilshommes du moins ne VOLAIENT pas. — Et le Carignan? — Il était prince,

l'histoire l'a rangé parmi les escrocs, il est vrai, mais une brillante exception ne saurait infirmer la règle.

On se demande quelquefois d'où vient que le spectacle offert par l'Académie est plus suivi le vendredi que les autres jours de la semaine; d'où vient que les personnes qui louent leurs loges pour une seule soirée, choisissent le vendredi ?

Cet usage est fort ancien et s'est conservé, bien que la raison qui l'a fait établir n'existe plus. Autrefois les noms des acteurs ne figuraient point sur l'affiche; le public savait bien qu'on lui donnerait une représentation d'*Armide* ou de *Castor et Pollux*, mais il ignorait si les rôles principaux seraient chantés par les premiers sujets, par leurs remplaçants ou leurs doubles. En achetant une carte d'entrée, on prenait un billet de loterie ; toute réclamation était inutile si l'on rencontrait les mauvais acteurs : on n'avait rien promis à cet égard. Mais par un accord tacite entre les directeurs de spectacle et le public, il était convenu que les bons acteurs paraitraient toujours le vendredi à l'Opéra; le lundi, mercredi, samedi à la Comédie-Française; le lundi, jeudi, samedi à la Comédie-Italienne. Les noms des acteurs furent inscrits pour la première fois sur les affiches des spectacles le 21 juin 1792.

Depuis lors on sait qui doit remplir tel ou tel rôle, on connaît le prix réel du billet que l'on paye, tandis que autrefois les marchands de billets faisaient un commerce trop chanceux et qui mettait souvent leurs épaules à de rudes épreuves. — Est-ce que je savais qu'on lâcherait le Ponteuil ? » disait un Savoyard pour échapper aux coups de canne qui le menaçaient. L'amateur désappointé venait de payer fort cher un billet pour voir jouer Lekain, et c'est Ponteuil qu'il avait rencontré. Les acteurs subalternes étaient alors dans une position très désagréable vis-à-vis du public : rien n'avait annoncé leur venue, on les recevait toujours avec une bordée de sifflets. Fleury, déjà comédien excellent, était sifflé chaque soir : les amateurs attendaient Molé.

En 1714, l'orchestre de l'Opéra ne possédait qu'une seule contre-basse, destinée à l'accompagnement des chœurs. Ce vio-

lonar, réservé pour les solennités de l'Académie, n'était mis en jeu, ne tonnait que le vendredi.

— Hélas! madame, ce fut un jour que vous sortîtes de l'Opéra, qu'il perdit la raison. C'était un vendredi, je m'en ressouviens; oui, un vendredi! il vous vit descendre l'escalier, à ce qu'il me raconta, et vous suivit jusqu'à votre carrosse. » MARIVAUX, *les Fausses Confidences*, 1727.

— On joue à l'Opéra *Callirhoé*, qui ne réussit pas, quoique cet ouvrage soit intéressant et joli; mais le grand air à présent est de n'aller à l'Opéra que le vendredi. » Mlle AÏSSÉ, *Lettres*, 1730.

Les nouvelles mariées du bel air étaient présentées au public de l'Opéra le premier vendredi après la noce; l'étiquette le voulait ainsi.

Les galeries du Palais-Royal ne furent baties qu'en 1782. Avant cette époque, le jardin de cette demeure princière était plus grand de tout l'espace que ces galeries et les trois rues de Valois, de Beaujolais, de Montpensier occupent. Son plus bel ornement était une large allée de marronniers séculaires et touffus, parmi lesquels figurait l'arbre de Cracovie, ainsi nommé parce que les nouvellistes se réunissaient et discutaient sous son ombre, à l'époque où la guerre de Pologne inspirait un intérêt si vif. Les propriétaires dont les maisons entouraient ce jardin, avaient la faculté d'en permettre l'entrée à ceux qui leur payaient une rétribution. Ces propriétaires avaient leurs abonnés comme l'Opéra, dont les spectateurs arrivaient librement dans le jardin, public, il est vrai, mais non pas ouvert à tout venant. Cette restriction faisait considérer la promenade du Palais-Royal comme la plus fashionable de Paris. Le spectacle finissant à huit heures, la foule qui sortait de l'Opéra se répandait aussitot dans le jardin pour y rester jusqu'à minuit pendant l'été. Une infinité de personnes de la cour, d'habitués de Versailles, venaient à Paris tout exprès le vendredi pour assister à la représentation, à la promenade nocturne de ce jour : l'une et l'autre devaient être les plus brillantes de la semaine.

L'Académie ouvrait son théâtre les dimanche, mardi, vendredi; une quatrième représentation était donnée le jeudi pendant l'hiver. Établi depuis 1671, cet ordre ne fut changé qu'en

1817, et parmi les anciens jours de spectacle, le vendredi seul conserva son poste.

Louis d'Armagnac, duc de Nemours, et Robert Stuart, seigneur d'Aubigny, commandaient l'armée française que le roi Louis XII tenait en Italie pour la conquête du royaume de Naples. Stuart est défait à la bataille de Séminare, le vendredi 21 avril 1503, par Antoine de Leve; et le vendredi 28 avril, sept jours après, la bataille de Cérignole est gagnée par Gonsalve de Cordoue contre le duc de Nemours, qui fut tué dès le commencement de l'action. Cette seconde catastrophe entraina la perte du royaume de Naples. On assure que ces deux journées ont fait regarder le vendredi comme un jour malheureux. Cette superstition date du 28 avril 1503, et dure encore partout ailleurs qu'à l'Opéra. Faut-il s'étonner que le jour de Vénus, *Veneris dies*, le vendredi triomphe à ce théâtre?

Quarante soldats du régiment des gardes-françaises et trois caporaux, commandés par trois sergents dont un sergent-major, étaient chargés de maintenir l'ordre et la tranquillité dans la salle et les entours de l'Opéra. Une somme de 36 livres était payée chaque jour de spectacle à cette garde par l'administration du théâtre. Le sergent-major recevait à la fin de l'année 500 livres de gratification. Ces soldats, choisis dans toutes les compagnies, formaient une troupe d'élite, prise parmi les plus sages, les plus braves et les mieux faits. La mission de cette garde n'était pas si facile à remplir qu'on se l'imagine, le public était alors d'une effroyable turbulence due en partie à la position des spectateurs debout dans le parterre. Il était de bon gout de troubler le spectacle par de bruyantes apostrophes, des colloques scandaleux, des disputes engagées à plaisir, des mystifications plaisantes qui portaient l'attention de l'assemblée sur la loge, le balcon où ce nouvel objet de curiosité leur était offert. Une volée de jeunes étourdis s'emparait d'une porte de communication, arrivait sur le théâtre, dispersait danseuses et cantatrices, les poursuivait dans les corridors, et les loges des actrices n'étaient pas une retraite sûre. Les seigneurs, les officiers en semestre, les mousquetaires donnaient quelquefois l'exemple;

mais les petits-maîtres plébéiens, les abbés surtout, se montraient au premier rang dans ces escarmouches : je vous ai déjà fait connaître une partie de leurs exploits. Des couplets satiriques, infames, sur les royales prostituées, sur telle ou telle actrice, jetés par milliers dans la salle, les seigneurs mettant l'épée à la main à chaque instant pour la moindre chose, quelquefois pour vider une querelle que leurs cochers venaient d'entamer à coups de fouets du haut de leur siège,

Pour disputer du pas le frivole avantage;

la porte du théâtre assiégée et forcée en plein jour, les armes à la main, par une foule d'amateurs qui voulaient absolument assister à la répétition; les convives qui s'échappaient des cabarets du Palais-Royal pour venir continuer leurs bruyantes orgies à l'Opéra, donnaient trop souvent de l'occupation à la garde, témoin ces vers de Regnard :

Vous vous faites honneur d'être un franc libertin,
Vous mettez votre gloire à bien tenir du vin;
Et lorsque tout fumant d'une vineuse haleine,
Sur vos pieds chancelants vous vous tenez à peine,
Sur un théâtre alors vous venez vous montrer :
Là, parmi vos pareils, on vous voit folatrer;
Vous allez vous baiser comme des demoiselles,
Et pour vous faire voir jusque sur les chandelles,
Poussant l'un, heurtant l'autre, et contant vos exploits,
Plus haut que les acteurs vous élevez la voix;
Et tout Paris, témoin de vos traits de folie,
Rit cent fois plus de vous que de la comédie.

REGNARD, *le Distrait,* acte I, scène VI. 1697.

Sur le plancher même du théâtre, à droite, à gauche du souffleur, étaient des banquettes, ces places coutaient plus cher que les autres. Les petits maîtres par excellence, les lions de l'époque s'empressaient de les occuper. Comme ils n'avaient pas toujours la tête libre à l'heure du spectacle, une rampe en fer les empêchait de tomber dans l'orchestre, et de s'introduire dans l'*enclos* du théâtre. De là viennent les noms de *rampe*,

de *balcons* donnés à cette partie de l'avant-scène. L'usage les a conservés, bien qu'il n'y ait plus aucun rapport entre un cordon lumineux de becs de gaz et une rampe. Lorsque l'on fit disparaître les balcons véritables, les balcons fermés avec une rampe, on appela *balcons* les deux extrémités de la galerie en fer à cheval qui touchent à l'avant-scène, où les habitués des anciens balcons furent logés.

Les balcons, placés anciennement sur l'avant-scène, montraient de la tête aux pieds les rafinés qui venaient s'y poster pour faire admirer leurs graces et leur toilette. En s'établissant sur le terrain des acteurs, ils se donnaient en spectacle; le public avait donc le droit de controler leur costume et leur jeu scénique. Il applaudissait les rubans rouges ou la veste dorée, sifflait les jambes en flûtes ou le nez à bec de corbin : c'était encore une source de plaisanteries que les loustics du parterre savaient exploiter. Les mémoires du temps, les almanachs des spectacles sont remplis d'anecdotes de ce genre; les curieux sauront les y trouver, je ne les reproduirai point ici. Mais je demande à mes lecteurs la permission de leur conter deux aventures inédites qui méritaient de voir le jour. Je les tiens de Grétry, de Solié, témoins oculaires.

La salle de l'Académie était comble; fort agité, le parterre attendait avec impatience le premier coup d'archet de l'ouverture, quand un personnage à figure bizarre, couvert d'un large surtout gris, portant de noires moustaches retroussées, vient s'asseoir au milieu de la troupe brillante et dorée qui se pavanait aux balcons. L'homme gris est à peine assis au premier rang, qu'un plaisant s'écrie : — A bas la moustache! » Plus d'un écho répondit à l'appel, et le parterre en chœur se mit bientot à crier : —A bas la moustache! » Les spectateurs des galeries, ceux des loges, se joignirent ensuite à la clameur publique, et toute la salle entonnait avec un ensemble parfait, une vigueur merveilleuse : — A bas la moustache! »

L'homme gris regarde autour de lui, cherche la moustache que l'on frappait de proscription d'une voix unanime, et, ne la trouvant point, touche la sienne; du geste, interroge le public,

qui se hâte de lui faire connaître que c'est à lui qu'il en veut. L'homme gris se lève alors, salue respectueusement l'assemblée et se retire. — Bravo la moustache ! » Ces cris mille fois répétés, un tonnerre d'applaudissements accompagnent cette honorable retraite. Le tumulte s'apaise, on avait presque oublié la cause de ce trouble divertissant, lorsque l'homme gris revient tranquillement reprendre sa place. Nouveaux cris, sabbat infernal. — A bas la moustache ! » L'homme gris ouvre alors sa redingote, démasque un tromblon, arme la batterie du redoutable instrument, se promène sur l'avant-scène, comme un chasseur au guet, dirige la gueule du canon à droite, à gauche, tenant en joue les groupes les plus bruyants. Le silence fut à l'instant rétabli, le calme descendit sur cette mer agitée, et les dames se permirent seulement d'applaudir et de crier en voix de soprane : — Bravo la moustache ! » L'homme gris déposa son espingole, s'assit pour gouter les plaisirs du spectacle, qui ne fut troublé par aucune clameur.

Un abbé galant, donnant la main à deux très jolies femmes superbement parées, se présente un soir au contrôle de l'Académie, et demande la loge du maréchal de Noailles. — Passez, monsieur l'abbé, » disent les préposés. — Entrez, monsieur l'abbé, » lui dit l'ouvreuse; et l'abbé s'établit sur le devant de la loge, ayant à ses cotés ses deux compagnes sémillantes. La loge était au premier rang, et tous les yeux se portent sur ce trio. Cependant un abbé figurant au spectacle au milieu de deux femmes charmantes et d'une tenue qui n'était pas du tout collet-monté, ne paraissait pas une chose assez extraordinaire pour que le public criât au scandale. L'abbé faisait des jaloux, il est vrai; mais le parterre semblait éprouver de la sympathie pour lui; l'abbé n'eut que de l'agrément avant le lever du rideau. Le spectacle une fois commencé, le public le perdit de vue. Mais, vers le milieu du premier acte, on entend le bruit d'une altercation assez violente; les yeux se portent vers le lieu d'où vient la rumeur, et rencontrent la loge de l'abbé. Jugez de l'intérêt qu'inspira la dispute ! Le drame avait été trop bien préparé pour manquer son effet. Le maréchal de Noailles, arrivant avec sa compagnie, furieux de

trouver sa loge occupée, sommait le prestolet de vider les lieux incontinent et sans délai. L'abbé s'obstinait à rester, disant qu'il avait payé, que nul au monde ne pouvait le déposséder ainsi des places qu'il occupait avec ses deux favorites. L'action était vivement engagée, le public criait : — A la porte ! — Paix-là ! » Tous les regards se dirigeaient sur l'abbé, qui se posait en héros, et défendait sa propriété menacée avec toutes les armes de la logique et la véhémence de l'homme éloquent. Le tumulte était au comble, quand l'abbé, se tournant vers le public, sollicite du geste un instant de silence; tout se tait et l'orateur dit :

— Messieurs, soyez nos juges; voilà M. le maréchal de Noailles qui, de sa vie, n'a pris de place, et qui veut aujourd'hui prendre la mienne; dois-je la lui céder? — Non ! non ! » crie-t-on de toutes parts. Le maréchal veut insister, on le siffle; l'abbé reçoit des applaudissements furibonds. Enfin le maréchal fait prudemment retraite pour mettre un terme à l'émeute.

Voilà certes un calembour mis en scène avec un soin particulier. Était-ce un véritable abbé? Le malin n'avait-il pas endossé la soutane pour donner plus de mordant à son trait satirique? L'abbé resta-t-il jusqu'à la fin du spectacle pour jouir de son triomphe? Solié ne me l'a pas dit.

— A bas la calotte ! criait le parterre en voyant un jeune ecclésiastique assis au balcon. — A bas la calotte! reprend l'abbé, messieurs la voilà. » D'un bras vigoureux, il la fait voler au milieu du groupe le plus agité. La calotte d'un bond est lancée dans la région la plus élevée de la salle. — Je ne croyais pas qu'elle dût aller si vite au paradis, réplique l'abbé facétieux. Cependant je voudrais la rattraper. » Après bien des ricochets elle revient à lui. Tout en se coiffant du meuble voyageur, l'abbé dit : — Messieurs, depuis qu'on m'a volé ma belle montre d'or en votre compagnie, j'aime mieux payer une place au théâtre que de risquer encore ma tabatière que voilà. » L'abbé prit gracieusement du tabac dans sa boîte d'or, tandis que le parterre l'applaudissait.

Aux spectacles donnés gratis, les balcons du théâtre étaient réservés aux charbonniers, placés du coté du roi; aux poissar-

des, assises du coté de la reine. A la fin du spectacle, les acteurs ne se retiraient pas sans avoir exécuté vivement une sarabande, une contredanse, un galop général, une cachucha même avec leurs invités : l'usage le voulait ainsi. Les charbonniers s'emparaient des dames chantantes et dansantes de l'Opéra, les poissardes présentaient galamment la main à Jéliotte, à Larrivée, à Vestris, à Dauberval, tous les acteurs devaient prendre part à ce ballet improvisé. L'orchestre jouait les airs déjà dansés par les virtuoses, et la troupe mi-partie de nymphes et de charbonniers, de paladins et de poissardes manœuvrait joyeusement ; des houras de bravos, des applaudissements sans fin éclataient dans toute la salle.

Ce mélange était plus réjouissant encore à la Comédie-Française : Joad, Abner, Mathan, Josabet, les filles de Sion, la congrégation des lévites, les soldats hébreux, assyriens, le petit Joas qui venait d'être couronné, Athalie même que l'on avait mise à mort, tous se mêlaient à l'instant aux danseurs plébéiens pour cabrioler dans le temple de Jérusalem.

Mlle Asselin dansait, un amateur bat des mains, son voisin s'écrie : — Il faut être bien bête pour applaudir une telle sauteuse. » Sur ce mot, ils sortent de l'Opéra, croisent le fer, et l'agresseur tombe mort. On apprit ensuite que c'était un officier hollandais nommé *Hoocke*. 1769.

IX

De 1771 à 1774.

Noverre et John-Bull. — Mlle Le Maure au Colysée. — Insigne opiniâtreté. — Voltaire, Audinot, Nicolet et la Du Barry. — La dauphine Marie-Antoinette à l'Opéra. — Floquet, *l'Union de l'Amour et des Arts*. — Les odalisques royales et le public de l'Opéra. — Gossec, *Sabinus*. — Nouvelle manière de payer ses dettes. — Grétry, *Céphale et Procris*. — Magasin de l'Opéra. — Mise en scène de *Bellérophon*. — Paroliers de la deuxième époque. — Coup d'œil rétrospectif.

Les Fêtes chinoises avaient enchanté les Parisiens. Le célèbre tragédien Garrick, directeur d'un des spectacles de Londres, voulut faire représenter ce ballet sur son théâtre de Drury-Lane. Noverre, accompagné d'un nombre suffisant de danseurs français, passa le détroit pour la mise en scène de son ouvrage. Ce n'était plus comme au temps où Mlle Sallé, Pélissier triomphaient en Angleterre; la politique divisait les deux nations, le peuple anglais repoussait nos artistes, que la noblesse continuait de soutenir de tout son pouvoir. On s'attendait aux efforts d'une opposition redoutable, et le roi prit place dans sa loge afin de prévenir le tumulte que la représentation des *Fêtes chinoises* ne pouvait manquer d'exciter. La présence du souverain contint pendant quelque temps les turbulents du parterre qui s'était proposé de ne pas laisser finir le ballet. Les applaudissements éclatèrent d'abord, mais ils furent suivis de vigoureux coups de sifflet. — Point de danseurs français! » était le

cri des révoltés. La société fashionable redoublait ses marques d'approbation pour étouffer le bruit de la tempête populaire. Le roi sortit parfaitement satisfait du ballet, mais très mécontent de l'irrévérence du public.

La salle fut pleine à trois heures pour la seconde exhibition des *Fêtes chinoises*. La cabale était plus nombreuse, mais toute la noblesse, armée de batons, s'apprêtait à la forcer au silence. Aux premiers coups de sifflets, les lords sautèrent dans le parterre, frappant à tour de bras. Les dames, loin de s'effrayer de cette bataille, montraient du doigt ceux qu'il fallait assommer. Le sang coulait partout, les blessés poussaient des cris horribles, la danse fut interrompue. Quand on eut emporté les siffleurs navrés à l'hôpital, le ballet, recommencé, poursuivit sa marche victorieuse au milieu des bravos et des applaudissements.

A la troisième représentation, donnée le jour de l'ouverture du parlement, le peuple furieux profita de l'absence des pairs, et siffla Noverre, son ballet, ses danseurs avec autant de vigueur que de constance. Il arracha les banquettes pour les jeter sur ses adversaires, brisa lustres et glaces, et tenta l'escalade pour aller massacrer les acteurs sur le théâtre. Le machiniste fit ouvrir toutes les trappes, et les assaillants s'arrêtèrent devant ce fossé.

Cette scène recommença plus vivement le sur-lendemain. La noblesse entra dans le parterre l'épée à la main, et chassa les plus turbulents. Elle s'était emparée d'un des chefs de la cabale, et le tenait suspendu pour l'étrangler. Garrick s'écria de l'orchestre : — C'est mon ami ! » bien qu'il ne le connût pas, il fut délivré sur-le-champ. On écouta la première pièce avec assez de tranquillité ; mais, à l'ouverture des *Fêtes chinoises*, l'orage éclate de nouveau. Les lords passent des balcons sur le théâtre ; l'un d'eux défie le peuple, il reçoit une pomme pourrie au visage. Il s'élance avec fureur au milieu de l'assemblée, ses compagnons le suivent, flamberge au vent. La mêlée devient affreuse, le parterre est forcé d'opérer sa retraite. On enlève les morts et les blessés. Les lords triomphants remontent sur la scène ; mais tandis qu'ils rallient les virtuoses dispersés, de nouveaux combattants arrivent des troisièmes loges, et vont prendre position

au parterre. A peine le ballet est-il commencé qu'une grêle de pois et de petits clous tombe sur le théâtre. Les gentlemen s'empressent de les balayer avec leurs chapeaux. On en jette d'autres. Un sabbat infernal, des sifflets, des bravos ironiques faisaient retentir les voutes de la salle. Enfin une troupe de bouchers, armés de batons formidables, corps de réserve que la noblesse avait posté pour décider au besoin la question, force les avenues du parterre, frappe d'estoc, de taille et terrasse définitivement le parti de l'opposition.

Le lord maire crut qu'il était prudent de suspendre les représentations d'un ballet si funeste à ses administrés.

En 1760, le comte de Lauragais avait donné 12,000 livres à la Comédie-Française pour l'engager à supprimer les banquettes placées sur le théâtre. Elles ne disparurent que le 31 mars 1769. La Comédie-Italienne suivit cet exemple, et pourtant aucun seigneur ne l'indemnisait de la perte qu'une telle suppression devait lui faire éprouver. L'Académie tenait singulièrement à ses balcons; depuis douze ans, l'opéra, le ballet manœuvraient encore derrière une double haie de spectateurs, les personnages principaux avaient seuls la faculté d'arriver sur l'avant-scène, où les danseuses devaient exécuter leurs pirouettes avec assez de prudence pour ne pas mettre leur pied dans l'œil d'une infinité de curieux impertinents, lorsque enfin, en 1772, l'administration se décide à faire un sacrifice que le bon gout réclamait plus impérieusement encore à ce théâtre. On supprima les balcons, mais les acteurs obtinrent qu'ils seraient rétablis pour les représentations extraordinaires données pour leur capitation. Dans ces jours de grande cérémonie, une place au balcon était payée 24 livres. Un tel supplément de recette méritait d'être pris en considération.

En 1771, les entrepreneurs du Colysée que l'on avait construit dans le faubourg Saint-Honoré pour donner des fêtes, imaginèrent de faire chanter M[lle] Le Maure à leurs concerts. Cette virtuose du chant français, qui depuis vingt-huit ans avait quitté l'Opéra, se laissa tenter par des offres brillantes, et vint montrer aux amateurs sa belle voix de soixante-huit ans. Son organe

était encore admirable, mais elle ne put exécuter qu'un seul air à chaque séance. Un second air, qu'elle commença d'une voix ferme sans pouvoir l'achever, prouva sa bonne volonté. Deux recettes énormes recompensèrent les directeurs qui firent cette singulière et curieuse exhibition. M[lle] Le Maure voulut encore être traitée en divinité, du moins en reine douairière de l'Académie : deux files de pages noblement harnachés la précédaient, et des suivantes ou demoiselles d'honneur l'accompagnaient quand elle faisait son entrée dans la salle immense du Colysée. La rue qui porte ce nom marque aujourd'hui la place où l'on avait construit en bois, en plâtre, ce monument peu digne de notre capitale.

En 1772, le docteur Burney, voyageant pour compléter les documents destinés à son *Histoire de la Musique,* écrivait :

— Si l'on excepte les Italiens, le peuple français est le seul qui, dans le drame, ait une musique nationale et qui lui soit particulière. L'opéra sérieux de Paris est encore dans les filets de Lulli, de Rameau; malgré l'ennui de l'auditoire qui bâille ou rit à ce spectacle jusqu'à ce qu'on le réveille au moyen de la danse et des décorations. Quant au plaisir des yeux, cet opéra se montre souvent supérieur à tout autre en Europe; mais, pour la musique, il est au-dessous de notre psalmodie de campagne, sans mesure, sans justesse et sans expression, et telle que des oreilles étrangères ne la supporteraient pas. C'est un point de doctrine musicale si bien décidé par les Français, qu'il n'y a plus que cette espèce d'orgueil national, et chez quelques fanatiques isolés, qui puisse en faire agiter la question plus longtemps. La généralité confesse que les Français sont honteux de leur propre musique; et ceux qui voudraient la défendre encore, sont obligés de céder au torrent de la mode, qui roule avec trop de violence et de rapidité pour leur permettre de lutter avec quelque espoir de succès. »

Tandis que le républicain Grétry se prosterne aux pieds de la Du Barry, suppliant cette courtisane royale d'accepter la dédicace de *Zémire et Azor*, le chef des philosophes, des indépendants, Voltaire répète à Cotillon III toute l'insipide litanie d'adulations qu'il avait adressée à Cotillon I[er]. Prodiguant tour à tour son encens mythologique à la Pompadour, à la Du Barry, le solitaire de Ferney se délecte à baiser le portrait de Jeanne

Vaubernier, qui devient l'*adorable Égérie* sous la plume complaisante et servile du rimeur.

Vous ne pouvez *empêcher* cet hommage,
Faible tribut de *quiconque* a des yeux :
C'est aux mortels d'adorer votre image ;
L'original était fait pour les dieux !

Pourquoi cette nouvelle adoration? Le vieux parolier voulait faire représenter un de ses pitoyables opéras, *Pandore*, à l'occasion du mariage du comte d'Artois. Les dieux restèrent inexorables, et *Pandore* ne sortit point de la boîte où *Samson*, *Tanis et Zélide* avaient été soigneusement enfermés. Dix-huit lettres, imprimées dans sa Correspondance, témoignent de la tendresse et des chagrins que l'infortunée *Pandore* fit éprouver à son auteur.

Après avoir été l'objet de l'attention générale, de l'entretien de tous les cercles, après avoir subjugué tout ce que la cour et la ville avaient de plus grand, de plus riche, après avoir dévoré la rançon d'un roi, la marquise de Fleury, ancienne figurante de l'Opéra sous le nom de Mlle *Defresne*, tombe par son inconduite dans une indigence extrême, et meurt sans secours le 25 décembre 1771. Anoblie par un mariage infiniment grotesque, cette danseuse laisse deux fils, l'un capitaine de dragons, l'autre capitaine de cavalerie.

Un arrêt du conseil, rendu le 10 novembre 1771, à la requête de l'Académie royale de Musique, interdit les chants et la danse au théâtre de l'Ambigu-Comique, et réduit à quatre le nombre de ses musiciens d'orchestre. Peu de temps après, la Du Barry, qui cherchait tous les moyens d'amuser Louis XV, fit jouer à Choisy, devant ce prince, la troupe d'Audinot. Ce directeur de l'Ambigu-Comique put alors obtenir que son spectacle recouvrerait le chant et la danse moyennant une somme de 12,000 livres, annuellement payée à l'Opéra. Nicolet obtint la même licence, aux mêmes conditions, en suivant la route que venait de lui tracer Audinot. L'Académie ne voulait pas autre chose. Elle soumit bientot les autres petits théâtres et même les spectacles les plus infimes à de semblables contributions. Ne pouvant décider les

amateurs à lui porter leur argent, la noble compagnie allait le prendre dans la caisse des directeurs que le public favorisait. Je ne parle pas des entraves de toute espèce, n'ayant d'autre but que celui de nuire à l'effet des représentations des théâtres populaires. Je donnerai plus tard de curieux détails sur ce sujet. On multipliait les petits spectacles pour amuser le peuple et l'empêcher ainsi de s'occuper des affaires de l'État, fort délabrées à cette époque; mais il fallait en même temps soutenir les intérêts de l'Académie, et prendre en commisération ses doléances. La désertion de son théâtre la rendait furieuse et vindicative.

Lorsque Audinot eut payé les 12,000 livres, gage de son traité de paix avec la royale Académie, il fit paraître l'Opéra personnifié sur la scène de l'Ambigu-Comique, disant à Momus, en lui présentant une quittance:

Seigneur, montez au trône, et commandez ici;
Vous aurez, en payant, l'Opéra pour ami.

Dans une autre scène, Momus chantait :

A l'Opéra,
L'on ne cherche que la musique;
A l'Opéra,
Sonne la si ut ré mi fa.
Chez nous l'on vend du sel attique,
Et l'on n'en tient jamais boutique
A l'Opéra.

Nicolet, Audinot avaient de petites salles, ils ont laissé tous deux une grande fortune. On leur permit de donner en été deux représentations par jour. La seconde, commençant à onze heures du soir, était nommée *jeu de nuit*.

Le 21 janvier 1772, reprise de *Castor et Pollux*. Le public s'y porte avec un empressement tel que deux personnes y sont étouffées dans le parterre, et plusieurs ne sont rendues à la vie qu'en étant enlevées et tirées de cette foule compacte par de vigoureux champions siégeant aux galeries. 6,000 livres de recettes, enthousiasme furibond. *Armide*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, tel était le trio favori d'opéras qui, seul, pouvait rappeler et retenir le

public pendant quelque temps. A cette reprise, de trente-une représentations, *Castor et Pollux* produisit 115,000 livres.

Bernard assistait à l'une de ces exhibitions ; son esprit, sa mémoire avaient disparu, bien qu'il ne fût pas très vieux. Il demanda le nom du drame et celui de l'actrice qui le chantait en ce moment. On lui répondit : — *Castor* et Sophie Arnould. — Ah ! oui, ma gloire et mes amours. »

— A quoi rêvez-vous donc? » lui avait dit Sophie un jour. — Je m'entretiens avec moi-même. — Prenez garde ! vous causez avec un flatteur. »

Succès de Mlle Heinel à Londres, elle a 24,000 livres de fixe et deux bénéfices évalués chacun à 8,000, total 40,000 livres pour la saison des spectacles qui finit avec la session du parlement. 24 février 1772.

Mlle Arnould refuse de chanter le 24 mars, et se montre le soir à la représentation de l'Opéra, disant qu'elle y venait prendre une leçon de Mlle de Beaumesnil. Le duc de la Vrillière se contente de réprimander la virtuose capricieuse au lieu de l'envoyer au For-l'Évêque, ainsi que les directeurs du théâtre le demandaient. Une cabale se forme pour aller, à la représentation suivante, siffler vigoureusement l'actrice et la punir de son impertinence, mais aucun des révoltés ne peut avoir ce courage : le charme irrésistible de la voix, du jeu de Sophie les désarme tous et leur arrache des applaudissements.

Des étrangers construisent un théâtre à machines dans l'église de la Culture-Sainte-Catherine, au Marais, pour y représenter le *Jugement dernier*. La police permet l'exhibition de ce spectacle pieux, l'archevêque le défend. Le motif secret de ce prélat est que cette église appartenait aux jésuites expulsés, qu'il ne désespère pas de voir rétablir dans leurs possessions. Les dévots, qui ne pénètrent point la politique rafinée de monseigneur, sont furieux d'une telle opposition. Ils auraient été charmés de pouvoir jouir sans pécher de ce divertissement.

Le marquis de Louvois obtint le don d'amoureuse merci de Mlle Grandi. N'imposant aucune condition, la jolie danseuse s'en était rapportée à la munificence de ce galant seigneur. Le len-

demain, l'amant fortuné demande à la nymphe ce qui pourrait lui faire plaisir : elle parle de chatons qui s'uniraient à merveille à son collier de diamants. Quelques heures après, Mlle Grandi reçoit un écrin spacieux, rempli de petits chats. Le marquis sut faire pardonner ensuite ce que son calembour en action offrait d'inconvenant.

Auguste Vestris représente l'Amour dans le ballet d'*Endymion*, et se fait admirer comme danseur et comme pantomime. 17 mars 1773. Mme Du Barry, qui protégeait beaucoup le jeune virtuose, annonce qu'elle assistera dans la plus grande pompe à cette représentation, elle fait retenir deux loges et n'ose pas s'y montrer. Mme de Pompadour ne vint jamais en cérémonie à l'Opéra pendant son règne de vingt ans. Ces deux courtisanes redoutaient les attaques du public.

Gaétan Vestris, auteur de ce ballet, représentait Endymion, et Mlle Guimard, Diane. On avait déjà mis en scène cet ouvrage au pavillon de Mme Du Barry, sur l'avenue de Versailles. G. Vestris s'était approprié l'épisode si remarquable de *Médée*, il voulut prouver qu'il pouvait composer une pantomime, et se hata de produire son esquisse avant la mise en scène des grands ballets de Noverre.

La dauphine Marie-Antoinette fait son entrée à l'Opéra le 16 juin 1773. La foule se porte à ce théâtre depuis longtemps abandonné. Le dauphin, la dauphine sont accueillis avec les transports d'un enthousiasme général. La présence des princes et des princesses de la famille royale était une bonne fortune pour les théâtres de Paris, la salle était comble en ces jours de faveur; elle offrait un double spectacle aux dilettantes empressés d'assister à de telles solennités. Voici comment on procéda, le 16 juin, suivant le programme donné par le maître des cérémonies :

La duchesse de Chartres avait eu soin de se placer dans sa loge avant l'arrivée des deux époux. Le dauphin parut dans la loge du roi, fit deux révérences et se rangea pour laisser paraître la dauphine. Cette princesse occupa tout le devant de la loge, ses immenses paniers réclamaient encore plus d'espace. Les dames de sa suite occupaient toutes les premières loges de son coté. Le

maréchal de Biron avait retenu les balcons, sur le théâtre. Dans le plus éloigné de la princesse, il plaça toutes les plus jeunes et les plus jolies femmes de sa connaissance ; dans l'autre balcon, sous la loge royale, étaient rangés les seigneurs les plus distingués de la cour. Ces dames parées avec tout le luxe et l'élégance imaginables, ces jolies figures, ces poitrines de choix, d'une complète nudité, scintillantes de diamants, ces panaches flottants, aux couleurs variées, ces pieds mignons coquettement posés, éclairés par les premiers feux de la rampe, vingt lustres jetant de lumineuses clartés sur ces toilettes, sur ce régiment de beautés sous les armes, formaient un spectacle ravissant que le public enchanté ne se lassait pas d'applaudir.

La loge royale était surmontée par un dais magnifique. Des cent-suisses, postés en demi-cercle sur le théâtre, au bas de la loge, laissaient une petite enceinte vide entre les seigneurs et la dauphine, le dauphin. La loge des secondes au-dessus de leur tête, également vide, servait de guérite à la sentinelle choisie parmi les gardes-du-corps. Deux autres gardes-du-corps étaient en faction sur l'avant-scène, un à chaque extrémité, comme aux spectacles de la cour. On les relevait d'acte en acte. L'immobilité de ces factionnaires était celle d'une statue ; leurs yeux mêmes devaient rester fixes. Cependant afin de prouver qu'ils n'étaient pas morts, ils faisaient lentement tourner leur hallebarbe, en la roulant entre les doigts.

L'Opéra reçut 2,400 livres pour les loges du dauphin et de sa suite. Marie-Antoinette demanda *le Siège de Calais* à la Comédie-Française, qui représenta cette tragédie, alors favorite, le jour où la princesse fit son entrée à ce spectacle. Le même cérémonial y fut observé. La Comédie-Italienne eut son tour quelques jours après.

Mlle Arnould fait tirer un feu d'artifice dans le jardin du Palais-Royal, sous les fenêtres de la maison qu'elle habitait, en réjouissance de la naissance de Louis-Philippe duc de Valois, depuis roi des Français. Les malins disent qu'Armide, malgré son pouvoir, n'allumant plus de flammes naturelles, était obligée de recourir aux feux d'artifice.

Mme Du Barry voulut entendre le fameux acteur Chassé, bien qu'il fût agé de septante-six ans. La requête adressée au nom de Louis XV, Chassé consentit à dire quelques airs devant la favorite et son amant décrépit. Ils en furent émerveillés. Le prince lui dit qu'il le retenait pour les fêtes du mariage du comte d'Artois. On devait remettre en scène *Roland*, sa majesté desirait le revoir dans le rôle de ce paladin, où tant de fois il avait triomphé. Chassé promit et ne put tenir sa parole, cette fatigue était au-dessus de ses forces. L'acteur vétéran reçut le lendemain une magnifique boîte en or; et Mme Du Barry, pour ménager la délicatesse du virtuose, lui fit dire que c'était de la part du roi.

Arrivons au triomphe de Floquet, jeune Provençal qui donna *l'Union de l'Amour et des Arts,* ballet héroïque en trois entrées, composé des actes de *Bathilde et Chloé,* de *Théodore,* de *la Cour d'Amour*. Ce ballet-opéra, dont Lemonnier avait fait le livret, fut représenté le 7 septembre 1773, avec un succès foudroyant. Floquet, agé de vingt-trois ans, avait éprouvé des tribulations de toute espèce, obstacles que la vieille routine opposait aux jeunes musiciens. L'enthousiasme du public éclata de telle sorte, que pendant le spectacle l'orchestre fut obligé de s'arrêter plusieurs fois, pour donner un libre cours aux applaudissements, aux cris tumultueux de l'assistance demandant l'auteur de la musique. Floquet fut enfin amené sur le théâtre, et reçut le premier cet honneur jusqu'alors sans exemple à l'Opéra. Voltaire avait été demandé, s'était montré galamment à ses admirateurs après la première représentation de *Mérope* à la Comédie-Française, en 1743; Philidor avait paru sur la scène de la Comédie-Italienne, en 1764, après le succès prodigieux du *Sorcier*, opéra comique.

L'Union de l'Amour et des Arts est une partition inférieure à celle d'*Ernelinde,* à l'égard de la facture. Le style en est lâche, vulgaire; mais la mélodie pleine de grace et de franchise, si l'on veut bien la comparer aux productions de ce temps, charma l'assemblée que les danses admirablement exécutées achevèrent de séduire.

— Le dieu Vestris danse une entrée avec le demi-dieu Gardel (Maximilien), phénomène que l'on croyait impossible, qu'on n'osait espérer, spectacle, en un mot, que les vieux amateurs souhaitaient à leurs petits enfants comme le souverain bonheur. Le voilà réalisé, et ce sont des joies, des admirations, on n'y saurait suffire. » GRIMM.

Pierre Gardel, frère de Maximilien, et Mlle Dorival débutent de la manière la plus brillante dans un pas de deux de l'opéra nouveau le 14 septembre 1773.

La Du Barry continuait de se permettre d'innocentes facéties très favorables à l'Académie. Cette virtuose galante faisait louer plusieurs grandes loges, annonçant qu'elle viendrait les occuper avec ses dévoués. Une foule immense accourait, la salle était comble, on attendait la donzelle qui reculait encore une fois devant le parterre. Dauberval n'était pas étranger à cette diplomatie. En exceptant un coup d'éclat, un trait de haute, d'aventureuse politique, dont je vais parler, j'affirmerai que les royales prostituées, même au temps de leur pouvoir suprême, n'osèrent jamais affronter le mépris du public, en se montrant à l'Opéra dans une grande loge. Les Montespan, les Châteauroux, les Pompadour et les autres cadines de nos sultans restèrent prudemment éloignées de ce théâtre, ou s'y cachèrent derrière une grille.

— 1743, 11 novembre. Il y eut y eut hier répétition générale à l'Opéra. Mme de La Tournelle doit y venir aux premières représentations en cas que son état ne soit pas encore décidé. »

La cour balançait entre Mme de La Tournelle, cadine postulante, et Mme de Mailly, cadine titulaire, que Louis XV abandonnait à regret. La nouvelle favorite, imaginant que le public parisien approuverait un choix qui devait amener *un changement de ministère et de politique,* se hata de paraître en grande loge à l'Opéra pour enlever, conquérir un suffrage qui pouvait trancher la difficulté. L'audace de Mme de La Tournelle frappa de stupeur l'assemblée. Après un moment d'hésitation, le parterre applaudit. Ces claqueurs décidèrent la question, et l'odalisque à son début rentra victorieuse à Versailles pour achever d'y dé-

troner sa sœur. Toute la cour alors passa de son coté, disant qu'elle avait pris le meilleur moyen, *le grand parti*.

Après ce coup d'État, Mme de La Tournelle ne vint plus chercher des applaudissements à l'Opéra. 19 décembre 1743.

La première représentation de l'opéra nouveau produit 4,571 livres 15 sous; la deuxième, 5,662 livres 5 sous.

La chaconne de *l'Union de l'Amour et des Arts*, connue sous le titre de *Chaconne de Floquet*, a figuré dans les concerts pendant plus d'un demi-siècle. C'est le premier fragment d'opéra français que l'on ait arrangé, réduit en quatuor pour deux violons, viole et violoncelle. Cette chaconne favorite vint se placer à coté de celle des *Indes galantes* de Rameau, de celle que Pierre-Montan Berton avait ajoutée à *Dardanus*, à coté du fameux air des *Sauvages*, sur le programme des concerts exécutés dans le jardin des Tuileries le jour de la fête du roi. L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* y fut enregistrée l'année suivante; ce programme était à peu près immuable.

Ernelinde, *l'Union de l'Amour et des Arts* sortaient de l'ornière suivie par Rameau, par ses imitateurs. Le succès de Floquet est encore un pas vers la réforme que tant d'amateurs réclamaient, et que Philidor, Monsigny, Grétry poursuivaient d'une manière si brillante à la Comédie-Italienne. *Le Sorcier*, *Tom Jones*, *le Déserteur*, *Silvain* et surtout *Zémire et Azor*, ouvrages bien supérieurs à la partition de Floquet, l'avaient précédée.

L'Union de l'Amour et des Arts fit entrer 200,000 livres dans la caisse de l'Académie. Beaucoup de recettes approchèrent de 6,000 livres, grâce à la vogue extraordinaire du nouvel opéra. Floquet ne toucha que 3,000 livres pour cette œuvre dont le prix avait été réglé d'avance par l'administration. Ce musicien était si pauvre que, privé de chandelle, il ne pouvait écrire le soir et pendant la nuit qu'à certains quartiers de la lune, lorsque cet astre brillait de tout son éclat.

Floquet s'éloigna de la règle ordinaire en écrivant à deux temps sa fameuse chaconne. Toutes les autres avaient été disposées à trois temps, c'était la mesure adoptée pour ce genre d'airs de ballet. L'innovation parut hardie, audacieuse; la réussite

vint la justifier. La chaconne était l'air de danse le plus développé; c'était un ensemble, une sorte de finale, un morceau d'apparat dans lequel le musicien et le chorégraphe devaient se signaler.

La messe des morts de Floquet est exécutée dans l'église des Feuillants le 20 mars 1774. On n'était admis à cette cérémonie qu'avec un billet du prix de 6 livres : la recette s'élève à 3,666 livres. Les amateurs s'empressèrent ainsi de protéger leur musicien chéri contre l'invasion étrangère dont la France était menacée par les répétitions d'*Iphigénie en Aulide.*

Gossec donne ensuite *Sabinus*. Voici ce qu'en dit un écrivain de l'époque :

— On y voit un musicien qui s'évertue merveilleusement pour trouver du nouveau, pour faire grand bruit, de l'extraordinaire, qui ne réussit pas toujours, et prodigue souvent des richesses déplacées dont l'effet est à peu près nul. Les danses dont il est surchargé sont une ressource communément certaine. Tout ce que le ballet a de plus brillant a voulu s'y distinguer. Le jeune Vestrallard s'est fait applaudir constamment. Mais ces danses, comme la musique, n'expriment rien pour vouloir exprimer trop de choses. »

Auguste Vestris était appelé *Vestrallard* du nom de son père Vestris et de sa mère Allard. Gaëtan Vestris avait épousé Mlle Heinel. .

Chabanon, auteur du livret de *Sabinus*, reproduisait sous une autre forme sa tragédie d'*Éponine* sifflée à la Comédie-Française. *Sabinus* eut si peu de succès, on l'écoutait avec si peu d'attention, que le public ne s'aperçut pas de l'absence d'un acte, supprimé dès la deuxième représentation. *Sabinus* réduit à quatre actes ne marchait pas mieux qu'auparavant. — Le public est un ingrat de persister à s'ennuyer quand on se met en quatre pour lui plaire, » dit Sophie Arnould.

Le duc de Richelieu fit donner à l'Académie les costumes et les décors de *Sabinus* déjà tombé sur le théâtre de la cour, à Versailles. Les libéralités de ce genre, souvent répétées, en augmentant le matériel de l'Opéra, lui tenaient lieu de subvention. Les acteurs avaient un traitement particulier pour figurer aux

spectacles donnés chez le roi. Ce supplément était pris en considération dans les contrats d'engagement, et les faisait conclure à de meilleures conditions pour le directeur.

A cette époque on habillait encore les musiciens de l'orchestre en bergers, en faunes, en satyres, en muses même pour jouer de la flûte, du hautbois, du violon sur la scène. Cet usage datait des premières représentations des *Mystères*, où, lorsque les acteurs étaient amenés assez près de l'assistance pour qu'elle pût juger de la réalité de leur jeu musical, ils étaient obligés d'exécuter *eux-mêmes* les morceaux de chant et de symphonie qui faisaient partie de leur rôle. Cette exigence rigoureuse de la part du public avait troublé le succès de Mlle Lecouvreur dans *les Folies amoureuses;* on ne pardonnait point à l'actrice de faire semblant de pincer la guitare, tandis que le musicien Chabrun mettait en jeu cet instrument dans le trou du souffleur. Nous verrons bientot Gluck nous délivrer de cette coutume ridicule.

Dans le prologue des *Indes galantes*, Mlle Rosalie chante fort bien le rôle d'Hébé, le sieur Cassaignade celui de Bellone. Les Dlles Dervieux et Peslin se distinguent dans les ballets. L'acte d'*Hylas et Sylvie*, mis à la suite de ce prologue, présente Mlle Châteauneuf qui débute par le rôle de l'Amour. Les Dlles Heinel, Asselin déploient alternativement les graces et la force qui les caractérisent. Enfin, l'acte de *la Danse* offre une singularité remarquable : Mlle Guimard y chante et danse tour à tour, et se fait doublement applaudir. Malgré sa maigreur extrême, cette virtuose plaisait infiniment aux dilettantes par sa danse voluptueuse jusqu'à la licence.

Dauberval était sur le point de partir pour la Russie, où l'impératrice Catherine II l'appelait. Ce danseur voulait passer à l'étranger afin d'y jouir de la belle fortune qu'on lui promettait, et de se dérober aux poursuites d'une infinité de créanciers incommodes. Mme Du Barry, qui chérissait beaucoup le talent de ce virtuose, desirait payer les dettes du généreux danseur ; mais une libéralité de 60,000 livres eût éveillé bien des soupçons. Voici comment l'adroite comtesse parvint à tirer d'affaire son protégé sans se compromettre en aucune façon. Elle fit rédiger

un programme de souscription au profit de son Dauberval; tous les seigneurs de la cour y furent portés selon leurs facultés financières, de cinq à trente louis; et se chargea de mettre la liste en recouvrement. Par cet ingénieux moyen la somme fut bientot complète; de nouveaux oblateurs se présentèrent, leur émulation précieuse augmenta le total, et son aimable danseur lui resta. Afin de rendre l'opération plus piquante et plus dramatique, la comtesse décida Louis XV à contribuer pour 10,000 francs à l'achat du congé de son rival, centimes additionnels qui vinrent arrondir la somme et la porter à 90,000 livres. Il fallait bien qu'il restât quelque chose entre les mains de ce pauvre Dauberval. Mme Du Barry savait protéger les artistes, et faire récompenser dignement les talents.

La marquise de Pompadour s'était montrée aussi prévoyante, aussi généreuse envers Jéliotte. Elle fit une loterie au bénéfice de ce chanteur, et s'empressa d'en offrir une infinité de billets à ce même Louis XV. Enchanté de contribuer à cette bonne œuvre, le monarque les accepta.

Les dames de la cour et les actrices raffolaient de Dauberval. Mlle Dubois, de la Comédie-Française, se mourait d'amour, de langueur pour le gentil baladin. La Du Barry, qui se mêlait volontiers des affaires galantes, voulut finir les maux de l'ardente Phèdre en lui faisant épouser son Hippolyte. Sur le refus de Dauberval, l'entremetteuse proposa Mlle Raucourt et ne réussit pas mieux. Les soins officieux de la comtesse, l'intérêt qu'elle semblait prendre à ses camarades Raucourt et Dubois, lui permirent d'appeler très souvent Dauberval à Louveciennes, de l'y recevoir sans mystère : on savait qu'il y venait recevoir de sages conseils, des réprimandes même.

Dauberval possédait un hotel rue Saint-Lazare, démoli pour batir la cité des Trois-Frères. Le décor du salon principal de ce manoir avait couté 45,000 livres. Tout Paris allait admirer cet immense et magnifique salon, qui devenait salle de spectacles au moyen d'un mécanisme ingénieux et d'un prompt résultat. Le vestibule, en bois, se démontait en dix minutes; on le déployait sur la cour afin de mettre à couvert tous les serviteurs

des personnes admises aux bals, aux spectacles. Les princes venaient organiser, répéter chez Dauberval les fêtes qu'ils se proposaient de donner à Versailles. 1770.

La femme d'un violoniste de l'Opéra jouissait d'un grand crédit auprès de la maitresse de Louis XV. Mme Montgaultier avait été compagne d'armes de Jeanne Vaubernier, qui, devenue comtesse Du Barry, l'accueillit toujours avec affection. La diplomatie amoureuse était alors comme à présent d'un utile secours. Auguste Vestris exerçait un empire absolu sur Mme Montgaultier ; l'Opéra savait employer à propos Dauberval et Vestris dans les négociations importantes et difficiles : ces danseurs l'ont tiré de plus d'un mauvais pas.

Je ne reproduirai point ici les titres d'une infinité d'opéras tout à fait oubliés et bien dignes de l'être, tels que *le Prince de Noisy*, *Ovide et Julie*, *Isménor*, *Almazie et Zénis*, *les Romans*, *Mirtil et Lycoris* et beaucoup d'autres. Grétry, qui s'était déjà fait un brillant renom à la Comédie-Italienne en donnant *le Huron*, *Lucile*, *Silvain*, *le Tableau parlant*, *Zémire et Azor*, débute à l'Académie par *Céphale et Procris*, ouvrage accueilli froidement à Versailles et qui ne fut pas plus heureux à Paris. On remarque dans cette partition le duo, *Donne-la-moi, dans nos adieux*, morceau défectueux il est vrai, mais d'une suave mélodie et dont la strette véhémente s'éloigne du style de cette époque, et place Grétry parmi les novateurs qui hatèrent le progrès de notre musique sur l'une et l'autre scène. Gluck préparait alors son *Iphigénie en Aulide*, il assista plus d'une fois aux répétitions de *Céphale et Procris*. Cet opéra fort ennuyeux termina la série des spectacles d'étiquette donnés à l'occasion du mariage du dauphin et de Marie-Antoinette.

— Enfin, voilà nos divertissements terminés! nous allons commencer à nous amuser, » dit le dauphin au duc de Richelieu.

Plusieurs actes sont remis en scène; Lainez fait son premier début dans un de ces fragments, *Théonis*. Ce ténor était encore rustre et mal façonné, comme disait Freneuse, on le fit rentrer au *magasin*. C'est ainsi que l'on nommait l'hotel de l'Académie

royale de Musique, rue Saint-Nicaise, où quelques maîtres endoctrinaient les futurs académiciens. Les demoiselles admises à cette école étaient appelées *filles du magasin*. Dès 1772, le fameux corniste Rodolphe, armé d'une viole, apprenait à lire la musique, à l'entonner à ses élèves. C'est pour elles qu'il écrivit la série de leçons connues sous le nom de *Solfèges de Rodolphe*, dont on a vendu plus de soixante mille exemplaires.

Dans un vestibule ouvert à tous les vents, quelquefois à la pluie, à six pouces de la rue, après avoir franchi le seuil de la porte-cochère de ce magasin, on voyait à droite un tas de livres couverts de poussière et de toiles d'araignée : c'était la bibliothèque de la royale Académie ! — Négligence damnable, atroce vandalisme ! Cambert, Lulli, Campra, Destouches, Rameau, Gluck, etc., etc., sous une porte-cochère ! ayant le dos ou le nez écorché toutes les fois qu'une charrette mal dirigée venait les racler, les insulter avec sa roue noircie de fange et de cambouis ! » dira-t-on. Je répondrai sur une autre gamme, et m'écrierai : — Négligence favorable, précieux vandalisme ! Si l'on avait logé cette collection sous les lambris dorés du Palais-Royal, à coté du théâtre, elle aurait été deux fois attaquée, dévorée par l'incendie. » Vous voyez que le mépris comme le malheur peut être bon à quelque chose. La bibliothèque de l'Académie est maintenant placée à l'abri de l'intempérie des saisons dans la cuisine souterraine de l'ancien hotel de Choiseul.

— La musique de *Céphale et Procris*, faite par un Belge, est beaucoup plus française que les paroles de cet opéra; » disait Sophie Arnould.

Le mot latin *Aura*, conservé pour désigner l'Aurore, fit chanter dans le parterre : — Marmontel, *ora pro nobis!* »

Ce parolier fit de notables corrections à son livret; Grétry disposa pour le ténor le rôle de Céphale, écrit d'abord pour une voix de baryton, et l'opéra nouveau ne se releva point de sa chute.

Les machines, les décors, les costumes faits pour *Bellérophon*, remis en scène sur le théâtre de la cour, à Versailles, le 20 novembre 1773, coûtent 350,000 livres. Les représentations de cet opéra de Fontenelle données lors du mariage du comte

d'Artois, frappèrent d'étonnement les élus admis à ce spectacle, sans exemple jusqu'alors au regard de la magnificence. Berton et Grenier avaient refait la musique de *Bellérophon* sans conserver aucun fragment de celle de Lulli, mise au jour depuis cent six ans à cette époque.

Le public attendait avec impatience le quatrième Mémoire sur procès de Beaumarchais contre Goëzman. Afin d'aller plus vite en besogne, l'auteur met en vente cette nouvelle production pendant la nuit, au bal de l'Opéra, le dimanche-gras de 1774. Quatre mille exemplaires suffisent à peine pour satisfaire l'avide curiosité des amateurs.

L'ordonnance royale du 5 avril 1774 défend à l'avenir l'entrée des loges et du foyer des actrices à toute personne étrangère au service du théâtre, et ce, pour la conservation de la décence et des bonnes mœurs du lieu. Cette mesure, contraire aux soins officieux de la ville de Paris, excite à l'Opéra des rumeurs violentes; mais ce qui provoque l'indignation du public avec plus de raison, c'est le renvoi projeté de Mlle Allard que les directeurs ont réformée au milieu de ses succès. Ils prétendent qu'elle est devenue trop épaisse; qu'ayant d'ailleurs la coutume de faire deux enfants en dix-huit mois, elle était presque toujours hors d'état de remplir ses obligations. Ce dernier motif produit une véritable révolte au magasin : toutes les actrices de l'Opéra se trouvant atteintes dans leur plus chère prérogative.

Le notaire Boby fait perdre 1,200,000 livres à ses affidés. On attribue cette banqueroute au gout trop prononcé que ce tabellion avait pour les nymphes académiciennes.

J'ai parlé de tous les musiciens qui se firent un nom en travaillant pour l'Opéra. Je dois me borner à donner un état nominatif des faiseurs de livrets qui, suivant la route battue, ne changèrent absolument rien à la constitution du drame lyrique, ils ne surent pas même le maintenir à la hauteur où Quinault l'avait porté. Continuant d'écrire leurs pièces en prose rimée, à l'exemple de Perrin, de Quinault, de Fontenelle, ces paroliers laissèrent l'art au point où ils l'avaient pris. A leur tour, ils tamisèrent la mythologie pour mettre en scène les amours et

toutes les petites galanteries des dieux, des déesses, des fleuves et des naïades, des faunes et des nymphes bocagères. Les éléments, les sens, les arts, les saisons, le monde entier, etc., pris l'un après l'autre, fournissaient le sujet d'un drame en quatre ou cinq actes, dont chacun formait une pièce entière. On passait en revue l'eau, la terre, l'air, le feu; la vue, le gout, l'odorat, le toucher, l'ouïe; la poésie, la peinture, la musique, la statuaire, la danse; le printemps, l'été, l'automne, l'hiver; l'Europe, l'Asie, l'Afrique, l'Amérique; et ce déluge de fêtes grecques, romaines, vénitiennes, etc., etc., etc. ! Ces cadres adoptés, chacun les remplissait à sa manière. Ces actes sans liaison entre eux étaient pour l'Académie un jeu de dominos qu'elle brouillait à sa fantaisie afin d'obtenir de nouvelles combinaisons pour ses spectacles.

Voici les noms des paroliers de la seconde époque : Autreau, Balot, Bernard, Bonneval, La Bruère, Cahusac, Chabanon, de Chenevières, Collé, Desfontaines, Duclos, Favart, le Franc de Pompignan, Joliveau, Laujon, Lemonnier, Marmontel, Mondonville, le duc de Nivernais, Poinsinet, J. J. Rousseau, Saint-Foix, Saint-Marc (Lefebvre de), Saint-Marc (Razins de), Sedaine, Thomas, Valois d'Orville, Voltaire.

Parmi tous ces auteurs, un seul a fait preuve de talent, c'est Marmontel. Le livret de *Castor et Pollux,* qui valut à Bernard des louanges sans fin, n'a qu'un mérite de lanterne magique. La prose barbare, le style prétentieux, énigmatique de ce parolier, sont en opposition constante avec les exigences d'une mélodie tant soit peu régulière. Lisez *Pandore, Samson, Tanis et Zélide,* etc., vous verrez que Voltaire, faiseur de livrets, ne s'est pas maintenu dans les bornes du ridicule, déjà portées si loin par ses contemporains. Auteur de *Sémiramis,* de *Tancrède, Olympie, Zaïre, Adélaïde Duguesclin, Mérope, l'Orphelin de la Chine,* tragédies que l'on a fort aisément converties en livrets excellents d'opéras, Voltaire n'a fait que des drames lyriques insipides, stupides, et s'est montré pitoyable rimeur dans ce genre de composition.

Un premier chant séculaire vient d'être exécuté sur le théâtre

de l'Académie royale de Musique. Le drame lyrique doit bientôt s'y montrer dans toute sa puissance. Un géant arrive, il renversera la vieille idole pour fonder un culte nouveau : je viens de nommer Gluck. Avant de parler des œuvres de ce grand génie, il convient de s'arrêter un instant, de prendre une petite vacation destinée à l'inventaire de nos antiquités musicales. Avec le secours des mémoires contemporains, dont j'ai rappelé de curieux fragments; avec la tradition de l'ancien chant français, que je tiens directement de Sophie Arnould, de Grétry, de Garat et de Charles-Henri Plantade; ayant sous les yeux des exemples notés, joints à cette histoire, nous ferons un cours complet de musique des deux premières époques de notre opéra. Mes planches seraient insuffisantes pour faire comprendre, au plus grand nombre de mes lecteurs, une musique dont le système s'éloigne si fort de nos mœurs et des nos habitudes. Il faut nécessairement procéder à l'explication de mes tableaux.

L'opéra français, pendant ses deux premiers âges, était un drame que les acteurs disaient en se conformant aux intonations indiquées par le musicien. L'acteur conservait une liberté complète quant à la manière de présenter les phrases. Il pressait ou retardait le mouvement, s'arrêtait avec complaisance sur telle ou telle note selon son inspiration du moment, la nature ou l'état de sa voix, le bien-être ou la fatigue qu'il éprouvait, le sens qu'il attribuait aux paroles, l'effet qu'il se flattait de produire, souvent même selon ses caprices. Il attaquait fidèlement les notes, mais il les gouvernait à sa fantaisie quant à leur durée. Avec cette façon d'agir, la mesure n'existait plus que sur le papier : c'était un *ad libitum*, *a piacere*, *à volonté* perpétuel. Le batteur de mesure lançait les symphonistes après le chanteur, comme on fait les chiens après un lièvre. Ils tâchaient de le suivre à la piste, ce qui s'exécutait à peu près. Les instruments n'ayant aucun ensemble entre eux, frappaient souvent à faux, arrivaient après la cadence de la voix ou la précédaient. Une longue expérience rendait cet exercice moins défectueux dans ses résultats, mais non pas moins pénible. Accompagner de cette manière était une rude corvée, il fallait avoir sans cesse

l'œil et l'oreille au guet. Les duos, les trios étaient dits en mesure, quant aux ensembles, il le fallait encore. L'acteur s'affranchissait de cette contrainte du moment qu'il récitait seul : voyez les duos d'*Armide* de Lulli. Quelques airs soutenus par un dessin d'orchestre bien tracé, bien suivi, forçaient le chanteur à se soumettre au baton de mesure. Je citerai comme exemples l'air de Caron dans *Alceste* (Lulli), d'une allure tranquille, et les fureurs de Roland. (Planches, 48, 49.) L'effet de cet *agitato* devait être fort bon, si lés violistes du temps l'exécutaient dans le mouvement que son caractère semble réclamer. D'autres airs étaient mesurés seulement pour une partie de leur texte. (nos 37, 38, 39, 62, 77, 79). On reconnait les types de Lulli dans les opéras des successeurs de ce maître. Le mouvement d'orchestre des fureurs de Roland est employé par Desmarets, quand ce musicien veut peindre à son tour l'agitation d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride.*

L'observation de la mesure était une rare exception à l'égard des personnages protatiques. Elle devenait obligatoire quand il s'agissait des chœurs, des airs de chant, de danse qui formaient les divertissements introduits dans tous les opéras avec une prodigalité désastreuse. Ces airs, ces duos, ces chœurs disposés invariablement sur la même pensée de morale peu janséniste, sur les mêmes paroles diversement combinées, et dont le fond était : — Aimez, hatez-vous d'être heureux, les beaux jours passent vite, la sagesse est le lot des imbéciles, aimez sans cesse, livrez vos cœurs au dieu de Cythère, à Cypris, mère des amours, » et mille autres fadaises de ce genre; ces chœurs, ces duos, ces airs, chantés au repos, sans action, sans passion, ne tenant point au drame, devaient être exécutés musicalement et par conséquent en mesure ou *de mesure*, comme on disait alors. Aussi marquait-on le mouvement en tête de ces airs, tandis que cette précaution semblait inutile pour les cantilènes que l'acteur devait conduire à sa guise. Voilà pourquoi Rameau chérissait tant les divertissements. La musique réelle y remplaçait la déclamation notée. Voilà pourquoi vous ne rencontrerez quelques bons vers que dans les divertissements. Il est naturel que les meil-

leurs paroliers de l'ancien temps, Quinault, Fontenelle, J.-B. Rousseau, Roy, Bernard, aient écrit leurs livrets d'opéras en prose consonnante; la déclamation notée s'accommodait parfaitement de cette prose. Notre récitatif ne se montre pas plus exigeant aujourd'hui. Souvenez-vous que Thévenard dépêchait en cinq minutes les chants que Beaumavielle faisait trainer pendant un quart d'heure. Ces mêmes chants furent plus tard ralentis à l'excès, et de telle sorte qu'en 1750 on était obligé de faire de grandes coupures dans les opéras de Lulli.

Le trio des Parques d'*Isis* porte, à son début, ce mot *lentement*, l'air agité de Roland doit être exécuté *vite*, parce que l'un et l'autre sont disposés pour être dits en mesure. Le monologue de Vertumne, dans *Pomone* de Cambert, est *ad libitum* d'un bout à l'autre, les anticipations que l'on y rencontre le rendraient aujourd'hui très difficile à chanter (37). Ce monologue, le mot *air* n'était pas encore employé dans le sens que nous lui donnons en musique, ce monologue est accompagné seulement par la basse et le clavecin qui frappait les accords chiffrés ou non que les notes fondamentales devaient porter. Cette manière d'accompagner le récitatif, les airs, et, plus tard, les fragments d'airs, s'est conservée pendant les deux premières époques de notre opéra. Nous la retrouvons encore au Théâtre-Italien pour le récitatif de l'*opera buffa*. Un tel accompagnement respectait l'indépendance des acteurs, laissait leurs voix à découvert, et réduisait à leur degré le plus simple les difficultés de cette course au clocher que tout l'orchestre eût été forcé d'entreprendre. Deux musiciens aux basses de viole, un troisième au clavier, obéissaient aux vagabondes fantaisies du chanteur avec une exactitude à peu près satisfaisante.

Molière est un des meilleurs historiens de notre musique. Le Bourgeois gentilhomme veut donner un concert, et son maître de musique lui dit : — Il vous faudra trois voix, qui seront accompagnées d'une basse de viole, et d'un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles. » Voilà précisément l'orchestre en abrégé qui figure dans le monologue de Vertumne (37). Ces deux violons se tai-

sent lorsqu'ils ont joué leur ritournelle. Ils se tairont encore dans une infinité de morceaux, notamment dans l'air de Caron (40), pour redire leur ritournelle après la dernière cadence de la voix.

Les acteurs principaux de l'Académie n'étaient point désignés sous le nom de *chanteurs*. Pour le public, ils ne *chantaient* pas, mais ils *récitaient* les tragédies musicalement. Collé dit encore en 1764 : — Un opéra de pur récitatif ne saurait être exécuté sans acteurs récitants. » Tout ce qui s'éloignait de la psalmodie adoptée était en abomination aux habitués de l'Opéra.

J'ai réduit pour le clavier les exemples donnés à la suite de ce livre; mais les parties de l'orchestre y sont groupées de manière qu'on puisse distinguer et suivre leur marche, sauf les croisements. Je reproduis les parties des violons dans le n° 37 afin de montrer l'agencement bizarre de ces violons qui s'enchevêtrent de manière à masquer, à dénaturer la mélodie, et manœuvrent à deux octaves au-dessus de la basse de viole sans intermédiaires. Ce défaut reparaît dans toutes les partitions de nos anciens opéras, dans les ouvrages de Rameau surtout. Le quatuor de violons suffit pour établir d'excellents effets d'harmonie; mais il faut savoir en disposer les parties, échelonner ces moyens sonores sur quatre degrés distincts du ravalement. Lulli se montre supérieur à Rameau pour la clarté du style, l'un et l'autre employent des marches de basse et des accords maintenant prohibés, des formules d'un résultat gauche, déplaisant, mesquin, et sur lesquels je ne dois point gloser ici. Leur manière d'écrire l'orchestre, en faisant porter un accord à des notes de passage, en associant toujours la voix avec les instruments, était en opposition flagrante avec le système d'exécution de l'époque. Le chanteur dépendait sans cesse de l'orchestre, et le chanteur refusait d'obéir, de subir ce joug, jugez des résultats d'une semblable rébellion!

Cette basse, toujours ronflante sous les airs et les récitatifs, devait fatiguer l'oreille. Puisque les acteurs voulaient absolument rester libres, on aurait pu les affranchir de temps en temps des poursuites de cette basse en lui faisant compter des pauses.

Oui, si les acteurs avaient été musiciens. Le plus grand nombre récitaient les rôles qu'on leur serinait. Ces routiniers eussent perdu le ton à l'instant où les basses et le clavecin auraient cessé de frapper l'accord à leur oreille. Si vous montez un cheval aveugle n'êtes-vous pas forcé de le tenir en bride avec constance?

— L'Académie royale n'a jamais eu quatre chanteurs, en même temps, qui sussent la musique; quelques uns la possédaient sans avoir le sentiment de la mesure. Depuis longtemps nous n'en avions que deux, dont un, qui vient de se retirer, ne sera peut-être jamais remplacé. »

Fosse de Villeneuve écrivait en 1756, il désignait ainsi Jéliotte et Mlle de Fel. — Mais pourquoi multiplier les signes, les chiffres indicateurs de la mesure? Pourquoi substituer à chaque instant quatre temps à trois temps, deux temps à trois-deux, à six-quatre, et *vice versâ?* — En voici la raison. Le triolet, le sixain, n'étant plus introduits dans les mesures binaires (on les employait ainsi du temps de Charles IX, témoin l'exemple portant le n° 4), il fallait changer la mesure à deux, à quatre temps, en mesures ternaires pour obtenir ce triolet, ce sixain dont on avait besoin. On revenait à la mesure à deux temps, dès que les triolets ou les sixains avaient défilé, pour l'abandonner encore au moment où quelque trait du même genre se représenterait.

— Cela se comprend très-bien, direz-vous, mais cet échange de la mesure à deux temps contre la mesure à quatre temps, de la mesure à trois temps contre la mesure à trois-deux, et *vice versâ;* cet échange inutile, puisque les divisions de notès restent les mêmes, comment l'expliquerez-vous?—Rien n'est plus facile. Souvenez-vous que le mouvement n'étant point indiqué, l'acteur est libre de conduire le discours musical à sa volonté; mais comme cet acteur sait que les mesures à deux temps, à trois temps ont une allure plus vive que les mesures à quatre temps, à trois-deux, ces changements de mesure font pressentir au chanteur le degré de vitesse relative qu'il doit donner à son récit. La mesure entière à deux temps ne représentait pour lui que la moitié de la durée d'une mesure à quatre temps. On l'employait donc afin d'amener sur le premier temps, et faire ainsi tomber

d'aplomb un complément de phrase dont le repos se serait effectué sur le troisième temps d'une mesure à quatre, si l'on n'avait eu recours à cette substitution. Toutes ces choses, il est vrai, n'étaient que des *à peu près*. Fallait-il dicter de sévères lois à des gens qui ne les auraient pas suivies, à des révoltés qui voulaient marcher dans leur liberté, s'il ne leur était loisible de marcher dans leur force? Notre musique a navigué pendant plus d'un siècle sur cet océan d'incertitudes.

Tout ce que l'on invente pour guider les pas incertains de la ganache, et favoriser sa stupidité, devient ensuite un assortiment d'obstacles, d'accrocs, de pierres d'achoppement pour cette même ganache quand elle a pris son rang parmi les musiciens exercés. Telles ces calebasses dont le nageur timide et maladroit s'est armé. Si vous les attachez aux bras d'un habile nageur, elles arrêteront la rapidité de sa course. N'est-ce pas honteux que l'on ose ouvrir, publiquement! sur un pupitre, des partitions où les rôles des ténors, des contraltes, sont encore écrits sur la clé de sol? En 1855! c'est à faire dresser les cheveux à la tête! Éditeurs sans vergogne, ne savez-vous pas que pour obtenir le sourire approbateur de quelques ganaches, vous êtes frappés d'anathème par tout un peuple de musiciens excellents? Malgré leur savoir et leur expérience, ils tomberont dans le piège que vous leur tendez. Trouveront-ils aisément leur partie au milieu d'une forêt de clés de sol?

La constitution du quatuor de violons, tel qu'il est à présent, l'usage du bécarre, des triolets, de la clé de sol deuxième ligne donnée aux violons, existaient en 1654 dans les opéras italiens mis en scène à Paris. Pourquoi nos musiciens n'avaient-ils pas profité de ces innovations précieuses? En revenant au quintette composé de premier dessus, haute-contre, taille, quinte et basse de violon, déjà formé du temps de Charles IX, Cambert, Lulli, Lalande, tous nos anciens, auraient dû conserver la clé de sol deuxième ligne en usage à cette époque. Lui substituer la clé de sol première ligne était une absurdité tout à fait en opposition avec le service qu'ils se proposaient d'obtenir de cette clé, puisqu'elle baisse d'une tierce la musique destinée à ces violons, *qui*

ne montaient jamais, et ne pouvaient descendre sans avoir recours aux clés d'ut. Ce déplorable système ne fut abandonné qu'en 1760.

Empruntons à Grétry quelques détails curieux, donnés au sujet de *Céphale et Procris*, que ce maître faisait répéter en 1773, sous les yeux de Gluck prêt à mettre en scène *Iphigénie en Aulide*.

— Dans ce temps il était reçu qu'excepté les chœurs et les airs de danse, il ne devait point y avoir de mesure à l'Opéra. Si quelques vers de récitatif étaient expressifs, l'acteur y mettait la prétention dont un air pathétique est susceptible. Si les accompagnements le forçaient à suivre le mouvement marqué, ce n'était qu'en courant après l'orchestre qu'il l'atteignait : il résultait de là un choc, un contre-point, une syncope perpétuelle, dont je laisse à deviner l'effet. »

Vous voyez que les rôles étaient changés alors. Au lieu de poursuivre l'acteur, comme autrefois, l'orchestre prenait les devants, cela revenait au même quant au gachis de l'exécution. Les chiens qui harcèlent un lièvre avec trop d'ardeur le dépassent plus d'une fois. Ma comparaison n'en est pas moins juste, et ma remarque subsiste, bien que l'observation de Grétry semble l'infirmer en changeant la question. Continuons avec ce maître.

— On interrompit une répétition par le dialogue suivant, qui peut faire juger de l'état des choses. Sophie Arnould, sur le théâtre, s'adressait à Francœur, batteur de mesure, assis devant son pupitre.

— Que veut dire ceci, monsieur? Il y a, je crois, rébellion dans votre orchestre!

— Comment, mademoiselle, de la rébellion? Nous sommes tous ici pour le service du roi et nous le servons avec zèle.

— Je voudrais le servir aussi, mais votre orchestre m'interloque, et m'empêche de chanter.

— Cependant, mademoiselle, nous allons de mesure.

— De mesure! quelle bête est-ce là? Suivez-moi, monsieur, et sachez que votre symphonie est la très humble servante de l'actrice qui récite.

— Quand vous récitez, je vous suis, mademoiselle; mais vous chantez un air mesuré, très mesuré.

— Allons, laissons toutes ces folies et suivez-moi. »

On ne peut imaginer quel esprit de travers régnait alors parmi les

sujets de l'Opéra. Fiers d'être applaudis par les amateurs de la vieille musique, humiliés par la critique incessante des gens de gout, ne sachant plus s'il fallait révérer ou briser leur antique idole, l'orgueil de l'ignorance et la dissimulation tenaient la place du talent et du zèle. »

L'orchestre en vain prétend gouverner votre voix;
La nature vous parle, il faut suivre ses lois.
Que m'importe en voyant votre douleur profonde,
Si vous avez omis la valeur d'une ronde? (Rien que cela.)
Il échappe souvent des sons à la douleur,
Qui sont faux à l'oreille et sont vrais pour le cœur.

L'antithèse pouvait être juste en 1766, époque où Dorat insérait ces vers burlesques dans le III[e] chant de *la Déclamation*, poème.

— Je trouvai surtout un grand soulagement à ne sentir ni ces lourdes cadences, ni ces pénibles efforts de voix, ni cette contrainte que donne chez nous au musicien le perpétuel combat du chant et de la mesure, qui, ne pouvant jamais s'accorder, ne lassent guère moins l'auditeur que l'exécutant.» J.-J. ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse,* 1[re] partie, lettre LXVIII.

Revenons à Lulli. Je veux que vous admiriez avec moi la scène d'*Isis*, dans laquelle Pan se lamente sur la métamorphose de Syrinx, qui vient d'être changée en roseaux. (Planches, 47.) Cette scène est le type du récitatif sublime de donna Anna pleurant sur le corps de son père. L'illustre auteur de *Don Juan* ne s'est point inspiré de ce modèle sans doute, et pourtant ces deux productions ont d'étonnants rapports entre elles. La musique possède certains traits d'expression d'une telle vérité qu'ils sont révélés à toutes les époques, à toutes les distances aux hommes de génie. Témoin encore la scène du cabinet dans *l'Amant jaloux* et dans *les Noces de Figaro*. Almaviva perd patience, et, comme Alonzo, furieux, il veut absolument connaître le rival caché dans ce mystérieux réduit. La porte s'ouvre, il en sort une femme. La position dramatique est la même; Grétry, Mozart l'ont traitée exactement de la même manière.

Le rôle de Pan, confié d'abord à des acteurs subalternes à cause du peu d'importance que l'on attachait à ce personnage

épisodique, fut distingué par le fameux Chassé. Pan n'avait à chanter que ce seul monologue, et Chassé voulut prêter à ce chef-d'œuvre toute la vigueur et tout le charme de son talent. Sans abandonner son rôle d'Hiérax, premier baryton, il changeait de costume, s'habillait en satyre pour exécuter la scène de Pan. Ce double emploi d'un acteur favori excita des transports d'enthousiasme en 1732, à la troisième reprise d'*Isis*. Gaye avait représenté Hiérax en 1677, Thévenard en 1704, et le rôle de Pan fut, à ces deux époques, chanté d'abord par Godonesche, ensuite par Hardouin.

Les flûtes qui gémissent dans le monologue de Pan produisirent la plus vive sensation, tout le monde criait au miracle. Huit flûtistes, douze quelquefois, exécutaient les deux parties de flûtes écrites dans cette scène d'*Isis*. On augmentait le nombre des symphonistes de divers genres selon les effets que le compositeur se proposait d'obtenir. Douze hautbois, vingt-quatre trompettes sonnaient dans les opéras de Lulli quand il le desirait. La musique de la Grande-Écurie était à ses ordres. Ce maître était même logé dans les bâtiments royaux de cette écurie.

Par une rencontre bien singulière et qui vient à l'appui de mes observations, cet épisode si remarquable d'*Isis* est une troisième édition de la scène des comédiens d'*Hamlet*. C'est un petit drame représenté pendant le cours d'une tragédie, en présence des personnages protatiques. Le nom de Shakspeare était peut-être ignoré de la France entière en 1676, on ne saurait imaginer que l'auteur du livret d'*Isis*, Quinault, ait emprunté son idée au poëte anglais; et Mozart a composé son admirable récitatif sans se douter que la partition d'*Isis* en renfermait le type.

Cette invention de Shakspeare avait été produite dans *Armida nemica, amante e sposa* représentée à Venise en 1645. L'Amour et la Colère personnifiés, voltigeant en l'air, poussent et retiennent tour à tour la femme irrésolue et prête à frapper le héros endormi; l'Amour enfin l'emporte. Le poignard tombe des mains d'Armide; Cupido s'envole triomphant, et la Colère s'a-

bîme dans les flammes d'un gouffre. Au troisième acte, après que les amants ont chanté leur duo tendre et langoureux, Renaud, cédant à l'appel belliqueux d'Ubalde et du chevalier Danois, veut rentrer au camp des croisés. Afin de s'esquiver sans que la belle Armide s'en alarme, le paladin facétieux imagine de représenter un opéra sérieux, et lui propose de mettre en scène *Didon abandonnée,* en réjouissance de leur bonheur. Le sujet pourrait être plus heureusement choisi; n'importe, Armide prend le rôle de Didon, Renaud celui d'Énée. Sous ce déguisement, et pour se conformer au caractère du personnage, il est prêt à s'enfuir; mais Armide l'arrête, le saisit au collet, et se fait épouser.

La scène des amours d'une Naïade et d'un Ruisseau dans *les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques,* de Mondorge et Rameau, est une quatrième reproduction de l'œuvre de Shakspeare, que nous retrouverons encore dans *Médée,* ballet de Noverre, *Ismène et Isménias*, opéra-ballet, *Clari,* ballet de Milon et Kreutzer (1820), et *Clari,* opéra italien, musique d'Halevy (1832), ce qui fait huit copies d'un même original.

Les dessins d'orchestre introduits par Rameau dans ses opéras, augmentèrent les difficultés de l'exécution de nos drames lyriques, l'acteur prenant toujours ses temps d'arrêt en divers endroits de ses chants, aux cadences finales surtout. Comme le trille était d'une expresse obligation sur la note sensible qui précédait cette cadence; comme le virtuose prolongeait ce trille tant qu'il avait de souffle dans ses poumons; ce trille fut appelé fort improprement *cadence.* Le compositeur n'écrivait qu'une simple basse pour accompagner certains fragments d'un air, afin que l'acteur pût les réciter avec une parfaite licence. (Planches, 29, 56, 62.) *Séjour de l'éternelle paix* (79) vous en donne encore un exemple. A la douzième mesure de cet air, vous remarquerez un *fa dièse* croche; ce petit *fa* durait tant que le chanteur pouvait le marteler. Une telle *cadence,* bien perlée, était le chef-d'œuvre de l'art et le signal des applaudissements frénétiques de l'assemblée entière. L'orchestre alors, retenu par son chef, s'arrêtait, savait esquiver, en attendant le chanteur, ce que le

dernier accord sur la dominante avait de barbarie et d'atrocité : le *fa dièse* y frappe d'aplomb sur le *sol* anticipé. Cette manière d'arriver à la cadence finale avait encore l'inconvénient d'appauvrir l'harmonie sur cette conclusion, les parties d'accompagnement en étaient fort mal ajustées.

Les notes essentielles du chant vocal appartenaient à l'acteur, qui les ornait d'appuyures de toute espèce, en dessus, en dessous. Appuyures longues ou brèves, petites notes d'agrément, groupets, martelés, flattés, ports de voix. Ces notes essentielles de la mélodie ne figurent point dans l'harmonie tenue par l'orchestre. En les supprimant ainsi dans l'accompagnement, les compositeurs voulaient prévenir, éviter la discordance que la note d'emprunt du chanteur, frappant d'aplomb sur la note réelle, attaquée par les instruments, n'aurait pas manqué de produire. Vous en ferez la remarque dans le nº 77, *Tristes apprêts,* et le nº 79, *Séjour de l'éternelle paix*. Cette suppression concertée est doublement nuisible : elle rend l'harmonie de l'orchestre insuffisante, et jette le trouble, le désordre dans la marche des parties, qui déjà sont très gauchement disposées dans les préludes, les ritournelles, les airs de ballet, où la voix ne se fait point entendre.

Nos anciens n'avaient à gouverner le plus souvent que deux parties de violon. Elles étaient pour eux les tours de Notre-Dame, tant ils se donnaient de peine afin de les mettre en mouvement. Que d'efforts, de soins, de ruses, d'artifices, de combinaisons, de détours ils employent pour arriver à de mauvais résultats ! Que de fois ils sautent par la fenêtre lorsque dix portes s'ouvraient devant eux ! S'ils ajoutent des hautes-contre, tailles, quintes de violon à ces dessus du même instrument, leur orchestre est plus lourd sans devenir beaucoup plus riche. Ce sont des paquets de notes entassées sur un même espace de l'échelle ; un tel rapprochement s'oppose à la clarté de l'harmonie, c'est une vraie suffocation. Leclair fit connaître en France les effets de la double-corde obtenus sur le violon. Ce musicien célèbre tenait la partie de premier violon à l'orchestre de l'Opéra, qu'il avait quitté pourtant depuis peu, lorsque Rameau fit les premiers essais de la double-corde, timidement employée dans sa partition de *Dar-*

danus. (1739.) Par le mot *accord,* mis au dessus des cinq lignes, il a soin d'avertir que les deux notes doivent être frottées par un même archet, sur un même instrument. Rameau fit accompagner quelquefois ses récitatifs par le quatuor de violons. Il remit sur le métier son *Castor et Pollux,* le renversa presque de fond en comble pour la reprise que l'on en fit en 1754. Une édition nouvelle de cette œuvre corrigée et diminuée parut à la même époque. Sans être arrangées pour le clavecin, les partitions de Rameau n'étaient publiées qu'en abrégé. Les parties vocales, celles de la basse, des deux violons et les entrées des instruments à souffle, voilà tout ce qu'elles contenaient. La première grande partition complète, publiée en France, est celle du *Sorcier ;* 1764.

Le petit air, *Dans ce doux asile,* n° 77, est d'une allure gracieuse et pleine de franchise; mais il n'est point assez vocal, sa mélodie s'élève trop haut pour descendre trop bas. Ce menuet tranquille était gravé depuis quatorze ans parmi ses pièces de clavecin, lorsque Rameau le plaça dans *Castor et Pollux.* Bernard ajusta des paroles sur cet air instrumental, et réussit à peu près. Si l'harmonie est complète dans ce menuet, c'est qu'il appartient aux divertissements, et doit être chanté *de mesure,* par une coryphée, à qui les notes d'agrément sont défendues.

Les airs, les chœurs mêlés aux divertissements et chantés au repos figurent encore dans nos opéras. Témoin : *Venez, charmantes bayadères,* de *la Lampe merveilleuse ; Toi, que l'oiseau ne suivrait pas,* de *Guillaume Tell,* et beaucoup d'autres.

En lisant cette musique vocale dont les notes longues ou brèves remplissent la mesure dans tous ses temps, ces phrases où les silences ne marquent presque jamais de repos, on est tenté de croire que les poumons d'autrefois étaient d'une meilleure constitution et bien plus vigoureux que les nôtres. Il semble que les virtuoses de l'ancien temps n'éprouvaient que très rarement le besoin de reprendre haleine. Cela n'était point ainsi. J'ai la preuve qu'ils respiraient bien souvent, et même trop souvent; mais c'était encore à leur aise qu'ils renouvelaient leur provision de souffle. Les nombreux silences non indiqués par le compositeur, l'étaient ensuite au moyen de virgules tracées à l'encre

rouge sur chaque rôle. Les repos, les aspirations étaient ainsi marqués par l'acteur ou par le musicien chargé de lui seriner sa partie. Ces indications se trouvent sur les partitions anciennes dont on a fait usage au théâtre. Une infinité d'intonations scabreuses, pour des routiniers, et d'un effet dur, étaient adoucies et rendues faciles au moyen de notes de passage que les chefs du chant savaient intercaler dans le texte, et dicter ensuite à leurs écoliers. Ainsi lorsque la voix quitte le *si bémol* pour tomber d'aplomb sur le *fa dièse*, il était convenu d'ajouter un *sol* intermédiaire, ou bien *la sol*, suivant la disposition de l'harmonie. Les partitions que je viens de citer le prouvent.

Pendant la première époque de notre opéra, le bémol était placé devant une note diésée que l'on voulait remettre à son ton naturel. Je n'ai fait connaître cet usage que dans l'air n° 63 dont la mélodie est très simple. Ce bémol mis au lieu du bécarre eût embarrassé le lecteur pour l'intelligence des morceaux précédents. Il suffit de lui montrer un exemple de cette substitution. Les Italiens, Cavalli surtout, avaient déjà fait connaître à la France l'usage du bécarre en 1654, elle ne l'adopta généralement que cent six ans plus tard, vers 1760. Le premier bémol *si* n'était pas mis à la clé lorsqu'il était seul, comme dans le ton de *fa*. Il figurait dans le ton de *si bémol*, mais alors on supprimait le bémol du *mi*, celui du *la* dans le ton de *mi* bémol, celui du *ré* dans le ton de *la* bémol ou *fa mineur*. Ce dernier bémol, toujours absent à la clé, figurait ensuite comme accident parmi le discours musical. Il en était de même pour les dièses. La première édition du *Stabat Mater* de Pergolèse, publiée à Paris, ne donne que trois bémols à la clé, trois au lieu de quatre réclamés par l'introduction en *fa mineur*, nos 3, 4. Avant l'invention du bécarre, on employait le dièse pour effacer le bémol et relever d'un demi-ton la note bémolisée.

Sur les anciennes partitions, à la fin des quatre premiers actes d'un opéra, vous verrez ces mots : *On reprend le menuet, la sarabande, la chaconne, la marche* ou *la passacaille pour l'entr'actes.* Cela signifie que l'orchestre attaquait de nouveau la pièce désignée, pour la jouer cinq, dix, douze fois de suite s'il le fallait,

jusqu'au moment où les acteurs rentraient en scène pour commencer l'acte suivant. Au moyen de ces menuets, de ces passacailles, interminables comme la chanson de *l'Agneau blanc*, la musique sonnait toujours; le rideau restant levé pendant toute la durée d'une pièce. Les changements se faisaient à la vue du public, et par le jeu des machines.

— En France, il n'y a qu'une manière de chanter bien, elle est notée avec la plus grande exactitude. Le chanteur y est asservi au point de ne pouvoir donner l'essor au talent que ces entraves resserrent. Une fatale coutume lui apprend qu'il ne doit qu'exécuter, imiter et jamais créer. Né dans cette servitude, il s'y morfond tranquillement. Tel, qu'une mélodie différente aurait animé, croit en savoir de reste pour le théâtre lorsqu'il est en état de déchiffrer un air, de contrefaire misérablement le gout de Jéliotte, de charger de contorsions le noble jeu de Chassé. Le plus important lui échappe toujours : la justesse inimitable de M[lle] Fel.

» Qu'on y réfléchisse bien, et l'on sera forcé de reconnaître que ces graces et ces prétendus agréments dont la mélodie française est chargée préoccupent trop le chanteur et pervertissent en lui tout sentiment de la mesure : c'est un peintre de portraits qui néglige la ressemblance pour la draperie. » *Lettre sur le Mécanisme de l'Opéra italien, par Fosse de Villeneuve,* in-18, 1756, sans nom d'auteur.

Les barytons qui débutaient alors à l'Opéra chevrotaient, les hautes-contre nazillaient pour imiter Chassé, dont la voix était cassée, et Jéliotte, qui ne possédait point encore sa belle qualité de son.

La Guerre, les Fureurs de la guerre, les Maladies violentes, les Maladies languissantes, la Famine, l'Inondation, la Glace, l'Incendie, chantants et dansants, mis à la poursuite d'Io par Junon la vindicative, tourmentent cette nymphe et lui font subir les plus cruelles épreuves. La Famine lui donne des crampes d'estomac, l'Inondation la plonge dans la mer, la Glace emporte l'infortunée au Kamchatka, la roule sur des tas de neige. L'Incendie s'en empare ensuite pour la faire rotir aux forges des Chalybes. Je ne dis rien des exploits de la Guerre et des ravages de sa cousine les Fureurs. Je me tais à l'égard de la Peste, du Trousse-

galant, phtisies diverses qui furent déchainées contre la favorite de Jupiter. Parmi tout ce fracas de mise en scène, un seul tableau musical est digne de notre attention. Je vous étonnerai sans doute en vous disant que c'est celui de la Glace.

Au milieu d'un champ couvert de givre et de neige, on voit une foule de gens qui battent la semelle, soufflent sur leurs doigts, agitent leurs bras violemment. Ces malheureux se pressent les uns contre les autres afin de se réchauffer, ils tremblent, frissonnent, font claquer leurs dents, tandis que l'orchestre exécute une symphonie pittoresque, dont la mélodie et le mouvement s'unissent on ne peut mieux à la pantomime des personnages. Ce prélude singulier, adopté par nos chansonniers, est venu jusqu'à nous et reparaît encore dans les pièces à vaudevilles. Ce fragment, à qui l'on a donné des paroles, est l'air *des Trembleurs*. Quand ils ont figuré leur mimique expressive, ces frileux disent le chœur tremblotant que vous trouverez sous le nº 45. L'harmonie de cette composition est incisive et piquante de nouveauté. Ces voix marchant parallèlement, leurs accords plaqués et chevrotés produisirent un effet merveilleux. Les symphonistes affectionnaient *Isis* et préféraient cet ouvrage aux autres productions de Lulli.

A la voir tous les jours dans ses facheux accès;
A ton geste, à ton rire intenter un procès;
Souvent de ta maison gardant les avenues,
Les cheveux hérissés, t'attendre au coin des rues;
Te trouver en des lieux de vingt portes fermés,
Et, partout où tu vas, dans ses yeux enflammés
T'offrir non pas d'*Isis* la tranquille Euménide,
Mais la vraie Alecto, peinte dans *l'Énéide*.

BOILEAU, *satire X.*

Ces vers annoncent que le sieur Ribon représentant la furie Érinnys, en 1677, agissait avec une certaine politesse en tourmentant la malheureuse Io. Le reproche de Boileau ne peut s'adresser au personnage, dont le rôle important, animé, tient la scène VIII du troisième acte, et tout le quatrième.

Les emplois de cantatrice dramatique et de cantatrice légère

se dessinent très bien à l'Académie dès le commencement du siècle dernier. En 1725, Mlles Le Maure et Petitpas tenaient ces deux emplois distincts, qui, successivement, ont été remplis par Mlles Antier et Pélissier, de Metz et de Fel, Arnould et Lemière, Laguerre et de Beaumesnil, Saint-Huberti et Gavaudan, Maillard et Henry, Branchu et Hymm, Dabadie et Damoreau, Falcon et Dorus, Stoltz et Nau, Masson et Laborde, Poinsot et Dussy.

Les airs à *roulements* abondaient en certains opéras. Ils furent d'abord placés dans les prologues et les divertissements : voyez la partition de *Dardanus* de Rameau. Les basses roulent dans le duo si remarquable de cet opéra, *Mânes plaintifs* (84). Les hautes-contre, les coryphées, les choristes mêmes s'excriment aussi de cette manière, témoin l'air, *Éclatez, fières trompettes,* de *Castor et Pollux,* le chœur du prologue d'*Iphigénie en Tauride,* de Campra, etc., etc. *Vole, volage, triomphe, gloire, victoire, ame, flamme, lance, ramage* faisaient partie des vingt-trois mots français qui servaient de support ou de prétexte aux roulades.

La *Gazette d'Augsbourg* offrait, en 1750, un louis d'or de récompense à quiconque désignerait un air d'opéra français dans lequel on aurait oublié d'insérer le mot *amour*. Ce louis devait être compté pour chacun des airs écrits dans cette condition. La gazette renouvela son invitation et sa promesse l'année suivante : le prix n'avait pas été gagné.

La voix de contralte sonne pour la première fois à l'Opéra dans *Tancrède,* musique de Campra, le 7 novembre 1702. Le rôle de Clorinde est écrit pour Mme Maupin. Les parties de contralte (alors appelé *bas-dessus*) disposées pour cette actrice, bien qu'essentielles, n'en étaient pas moins subordonnées aux rôles de soprane tenus par Mlle Journet. Ces deux virtuoses représentaient Clorinde, Herminie dans l'œuvre de Campra.

Reine, princesse, rôle tendre, telle était la manière dont les emplois de femme étaient classés.

La voix de basse ne fut appelée à chanter un premier rôle qu'en 1787, celui d'Œdipe, dans *Œdipe à Colone* de Sacchini. Jusqu'alors tous les premiers rôles graves avaient été disposés pour le baryton.

TROISIÈME ÉPOQUE.

GLUCK.

X

De 1774 à 1777.

La reine Marie-Antoinette, Gluck, *Iphigénie en Aulide*. — La comtesse Du Barry, Piccinni. — *Orphée*. — Larrivée, Legros. — Mlles Laguerre, Cléophile. — Noverre, *Médée et Jason*, ballet-pantomime. — La ville de Paris abandonne la direction de l'Opéra. — Les nonnes de Longchamp. — L'opéra chez les jésuites. — *Alceste*. — Buste de Gluck.

Les opéras comiques de Philidor, de Monsigny, de Grétry, réunissant la vigueur d'expression aux charmes de la mélodie, le sentiment à la gaieté, présentaient de beaux fragments dans le style passionné. De tels exemples, sans être à la hauteur de la tragédie, auraient dû faire croire que le nouveau genre convenait également à nos deux scènes lyriques, et qu'une mélodie qui rendait avec autant de force ou de grace la colère ou la tendresse d'Azor, pouvait très-bien servir à peindre la fureur jalouse de Roland et les amours de son heureux rival. La preuve en était évidente, et le raisonnement le plus simple devait en dicter l'application. Mais raisonne-t-on lorsque l'esprit de parti divise les amateurs et les artistes? On ne veut rien entendre. Les plus belles découvertes sont présentées sous un jour défa-

vorable ou rejetées avec dédain. On aime les chants que l'on aimait autrefois, et des idées patriotiques viennent encore ajouter au pouvoir de l'habitude : tel se croyait obligé, comme bon Français, de chérir, de défendre la musique française. Lorsque l'incrédulité, l'aveuglement, sont portés à ce point, il faut un coup de tonnerre pour déchirer le voile, ou l'épée d'Alexandre pour trancher le nœud qu'on ne saurait délier; Gluck parut, et cette révolution fut faite.

Iphigénie en Aulide excita des transports d'enthousiasme que je ne saurais décrire. Gluck créa chez nous la musique dramatique, et son début en France fut marqué par un chef-d'œuvre admirable. Comme le grand Corneille il éclipsa tous ses rivaux. Imaginez l'effet qu'il produisit sur les amateurs passionnés de la belle musique, sur ces élus qui, portant dans leur ame le sentiment des arts, acclamaient depuis longtemps la réforme d'un système que le bon gout réprouvait. Non, l'aveugle à qui l'on vient d'ouvrir les portes du jour ne ressent pas une émotion plus profonde, un ravissement plus pur, que ceux éprouvés alors en écoutant les nobles accents de Gluck succéder aux bizarres compositions françaises. Et quels accents! *Iphigénie en Aulide* majestueusement annoncée par sa merveilleuse ouverture! (Planches, 94.)

Le 19 avril 1774, dès cinq heures et demie, le dauphin, la dauphine, le comte et la comtesse de Provence, étaient déjà placés dans les loges royales. La duchesse de Chartres, la duchesse de Bourbon, la princesse de Lamballe, les princes, les ministres, toute la cour, les avaient précédés. Je ne dirai rien du brillant appareil de cette troupe dorée et resplendissante de perles et de diamants. Cette pompe était en harmonie avec la solennité du jour. L'ouverture fut écoutée avec un sentiment d'admiration que le public n'osait pas manifester. Ses murmures approbateurs ne troublaient point le silence, et la présence de la famille royale interdisait les bravos. Enfin, après le premier récitatif d'Agamemnon, Marie-Antoinette donna le signal, elle battit des mains, les transports éclatèrent avec fureur, un tonnerre d'applaudissements arrêta l'acteur et l'orches-

tre; le succès fut à l'instant décidé. *Iphigénie* réussit, la musique de Gluck triompha, quoique le livret, les danses et les décors fussent pitoyables.

Pour bien apprécier les obstacles que ce musicien eut à surmonter afin d'arriver à ce résultat, il faut se rappeler ce que j'ai dit au sujet de l'exécution de nos opéras. Les répétitions d'*Iphigénie en Aulide* furent suivies par tout ce que Paris avait de plus distingué. Gluck s'y démenait comme un possédé pour mettre en scène une troupe de choristes jusqu'alors accoutumés à se poster en espalier sur les deux cotés du théâtre. C'était un travail de sergent instructeur : il poussait l'un, tirait l'autre pour les amener aux places qu'il leur avait marquées. Cet exercice et le feu créateur qui le dominait, le faisaient bientot suer en son harnais. Jetant alors son habit, sa perruque, il chaussait un bonnet de coton pour garantir sa tête pelée, et procédait plus librement à ses manœuvres. Je dois dire, à l'honneur des gentilshommes assistants, qu'ils s'empressaient de ramasser les dépouilles de l'illustre maître, pour l'en coiffer et revêtir quand la cérémonie était achevée.

Huit succès obtenus sur les théâtres d'Italie, de 1741 à 1745, avaient placé Gluck au rang suprême ; son nom passa les mers, et le directeur du théâtre lyrique de Londres l'appela pour écrire deux partitions. Il fut moins heureux cette fois : un de ces opéras avait nom *la Chute des Géants*. Hændel l'entendit, le trouva détestable, et depuis lors témoigna peu d'estime pour les œuvres de Gluck. Toutes ses productions étaient dans la manière italienne ; il avait suivi la route battue, et voulut s'en éloigner, cherchant ainsi la vérité dramatique. Une circonstance qui semble indifférente provoqua ce grand changement.

L'entrepreneur de Londres lui demande un pastiche, un choix de morceaux tirés de ses anciens opéras, qu'il devait adapter aux scènes d'une pièce nouvelle. Il prend ses fragments applaudis avec le plus de constance, et les ajuste sur le livret donné : c'était *Pyrame et Thisbé,* suivant l'opinion la plus accréditée. A la représentation, Gluck fut étonné de voir que les morceaux dont l'effet incisif avait séduit l'auditoire dans les opéras pour lesquels

il les avait écrits, faisaient peu de sensation, transportés sur d'autres paroles et figurant dans une autre action. Il jugea que toute musique bien faite possède son expression propre à la situation pour laquelle on l'a composée, et que cette expression est une source d'effets plus fertile que le plaisir vague résultant de sons arrangés avec art. Il conclut que la force du rhythme et de l'accent des paroles sont de puissants auxiliaires pour le musicien qui sait en tirer parti. Ce maître renonça donc au genre italien et se forma bientot un nouveau style.

Si je rapporte l'aventure du pastiche qui fut, dit-on, la cause de ce changement, c'est pour ne pas rejeter un fait adopté par les biographes les plus instruits. Si le fait est vrai, les conséquences que l'on veut en déduire sont d'une fausseté patente, démontrée par ces écrivains dans l'article même qu'ils ont rédigé sur Gluck. Mozart n'avait pas eu de pastiche à faire, et pourtant Mozart a quitté la manière italienne quand il en a reconnu l'impuissance dramatique. Pourquoi Gluck aurait-il montré moins d'intelligence et de sentiment pour la vérité scénique dans laquelle il a brillé d'un si vif éclat?

Croire que toute musique bien faite possède une expression propre à la situation pour laquelle on l'a composée est une gothique erreur, une assertion digne de Grétry, digne d'un poète français. L'expression musicale possède la force, la douceur, l'agitation, le calme, le fracas, le silence, la rudesse, la grace, la gaieté, la tristesse; mais elle est tout à fait dépourvue de ces nuances légères qui seules peuvent établir une différence entre des sentiments ou des passions d'un même caractère. Ainsi la mélodie, l'effet d'orchestre qui peint admirablement la fureur jalouse, exprimera sur d'autres paroles, et toujours admirablement, les menaces d'une troupe de conjurés, les remords d'un criminel, les rugissements d'une bande satanique. L'ensemble instrumental qui doit peindre le lever du soleil, l'invasion subite de sa lumière éclatante, peindra, si l'on veut, avec autant de vérité la pluie et la grêle, ou bien l'incendie d'une ville, la chute du Niagara. Les rafales d'une tempête musicale deviendront, au gré de l'arrangeur, le tumulte d'une sédition popu-

laire, etc., etc., etc. Témoin les odes-symphonies, où des musiciens de talent nous ont montré des tableaux énigmatiques dont on a toujours deviné les mots au moyen d'un livret explicatif.

La musique dit et dit fort bien tout ce qu'on veut lui faire dire; il s'agit de ne pas contrarier le sentiment, le coloris de ses images, et surtout son allure. La preuve, c'est que tel chœur de guerriers dont la verve belliqueuse électrise l'assemblée était d'abord un *Resurrexit,* un *Hosanna in excelsis,* qui, de la partition d'une messe a passé dans le cadre d'un opéra. L'ouverture de *la Muette de Portici* n'avait-elle pas été composée pour *le Maçon* et celle d'*Otello* pour *il Turco in Italia?* Celle d'*Aureliano in Palmira* pour *Elisabetta, regina d'Inghilterra,* et pour *il Barbiere di Siviglia?* Vous voyez que le tragique et le bouffon s'y donnent deux fois la main en sens inverse; le chassez-croisez ne saurait être mieux combiné. Quelqu'un a-t-il pouffé de rire, lorsqu'à la première exhibition du *Stabat Mater dolorosa* de Rossini, on a vu Dandini, *il cameriere,* Tamburini *l'istesso,* sur les mêmes planches du Théâtre-Italien, nous chanter, en habit noir, avec l'expression d'une douleur profonde,

Vidit suum dulcem natum
Morientem, desolatum,
Dum emisit spiritum;

sur la cantilène si burlesque de *Cenerentola, Un segretto d'importanza,* dont les paroles avaient été changées sans porter la moindre atteinte à la phrase de Rossini, à son allure? tant la musique est habile à rire, à pleurer sur les mêmes notes *e sempre bene.*

Un geôlier et son aide creusent une fosse dans le cachot ténébreux du captif que l'on doit y précipiter, et l'agitation fébrile de l'orchestre, la marche tortueuse, pesante des basses, viennent s'unir admirablement à cette scène d'une mystérieuse horreur. Changeons le décor, la prison deviendra le palais somptueux de l'empereur Sigismond, et nous y verrons le cardinal Brogni lancer à la face du soleil, et d'une voix tonnante, l'anathème qu'il va poser sur le même jeu d'orchestre devenu brillant. Le grand peintre de *Léonore* l'avait pourtant chargé de couleurs

funèbres. A-t-on blamé l'auteur de *la Juive* d'avoir mis en lumière ce qui restait caché dans un souterrain ? S'est-on avisé de le critiquer lorsqu'il fait chanter à son Israélite au désespoir le gentil boléro de l'officier Florival ? *Rachel, quand du Seigneur*, cet air de *l'Amant jaloux* ne devient-il pas tragique au moment où la mandoline qui l'accompagnait est remplacée par un cor anglais ? Le duo d'*Armide*, *Esprits de haine et de rage*, n'a-t-il pas cédé son motif foudroyant à Boieldieu, qui le fait exécuter d'une manière aussi spirituelle que bouffonne dans *Ma Tante Aurore*, sur ces paroles : *Le pauvre George assurément ?* Et Gluck, oui, Gluck lui-même qui semblait réprouver les pastiches, n'est-il pas le plus déterminé, le plus insigne pâtissier que l'on ait rencontré dans la république des mitrons ? Ses biographes nous le prouveront tout à l'heure ; mais il ne pétrissait pas la farine des autres.

De retour à Vienne, il y composa quelques opéras et des symphonies, fit de nouvelles études musicales, s'occupa de littérature, apprit le français et suivit ses idées touchant la réforme de la musique de théâtre. Chose singulière ! c'est en Italie qu'il les mit en œuvre. En 1754, il y fut rappelé pour écrire, à Rome, *la Clemenza di Tito*, *Antigono*. *Clelia* parut à Bologne, *Telemacco* à Florence. Il vint ensuite à Parme donner *Baucis et Filemone*, *Aristeo*, en 1758, *Don Giovanni ossia il Convitato di pietra*, ballet en quatre actes, dont on admira la musique. Arrangée pour le clavecin, elle a paru chez Trautwein à Berlin. Je pense qu'une édition nouvelle de ce monument de l'art serait accueillie avec empressement par les amateurs.

Gluck avait employé dans un air de *Telemacco* le motif qui lui servit plus tard pour l'introduction de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. Le chœur de cet opéra : *Que d'attraits, que de majesté*, faisait partie de *la Clemenza di Tito*, c'était en cette partition, l'air : *Al mio spirto*. L'ouverture de ce même *Telemacco* devint celle d'*Armide*. Je copie les biographes, et leur laisse le soin de prouver que Gluck ne croyait point au charlatanisme de l'expression musicale. Ce maître ne pensait pas que cette expression fût une, indivisible, impérissable comme notre

république n° 1. Voilà donc Gluck déclaré solennellement arrangeur par les écrivains qui nous le montraient ennemi du pastiche. Je n'ai pu feuilleter, examiner que trois de ses partitions italiennes, et pourtant j'ai trouvé onze morceaux d'une haute importance qu'il a repiqués dans ses opéras français : *Iphigénie en Aulide* en a reçu deux ; *Alceste,* un ; *Iphigénie en Tauride,* trois ; *Armide,* cinq. Jugez par là du butin qu'il a dû tirer des œuvres que nous ne connaissons pas. Gluck avait beau jeu, ce maître arrivait à Paris avec une vingtaine d'opéras tout à fait ignorés en France : les Alpes étaient alors une barrière que la musique ne franchissait pas. Gluck pouvait donc puiser dans son sac et produire des ouvrages d'une beauté soutenue. Si l'inspiration lui manquait, sa valise était prête à fournir la pièce nécessaire. A Dieu ne plaise que je veuille blamer les tours de gibecière du pâtissier sublime ; au contraire, toutes ces belles choses seraient perdues pour nous sans cet heureux artifice. Mais il me sera permis d'en conclure que la musique dit complaisamment tout ce qu'on veut lui faire dire, qu'il n'y a pas d'expression appropriée à telle ou telle passion, et que nous serons jusqu'à la fin des siècles vaincus, subjugués, terrassés par les musiciens étrangers. Nous leur donnons quinze points et la main, nous les servons sur les deux toits, ils arrivent chez nous suivis de leur vieille et nombreuse armée, ils choisissent leurs champions les plus aguerris, et nous combattent avec un régiment d'officiers généraux, qui diable y résisterait !

Telemacco marque déjà des progrès dans le nouveau style que Gluck s'était formé. *Alceste, Paride e Elena, Orfeo,* composés à Vienne de 1762 à 1764, signalent une des plus belles époques de son génie. Pour exécuter cette révolution musicale, Gluck avait besoin d'un poète qui comprît ses idées, voulût s'y prêter et fût capable de le faire avec succès. Calsabigi le servit parfaitement en lui donnant les livrets de ces trois opéras.

Gluck voulait que le chœur fût nombreux et prît part à l'action. Il eut recours aux chantres de la cathédrale de Vienne pour augmenter sa troupe, mais ces artistes nouveaux restaient immobiles en exécutant leur partie. Noverre imagina de les mas-

quer aux yeux du public par un rang de danseurs, faisant les gestes que l'action réclamait. Cette manœuvre produisit un excellent effet à la représentation de *Paride e Elena*, tout le monde crut que les personnages du chœur agissaient et chantaient en même temps.

Le grand artiste, dont l'Allemagne et l'Italie admiraient le talent, n'était pas encore satisfait des résultats obtenus dans ses derniers ouvrages. Il rêvait un drame régulier dont la musique fortifierait les situations en suivant la pensée du poète. Prévoyant que la scène française serait plus propre qu'une autre à réaliser son dessein, il en parle au bailli du Rollet, alors à Vienne (1772), attaché à l'ambassade française; homme d'esprit, il avait l'habitude et le gout du théâtre. Noverre venait de faire danser l'*Iphigénie* de Racine; Gluck et du Rollet, trouvant ce sujet heureux, s'accordèrent pour ajuster en opéra la tragédie transformée en ballet. Du Rollet se hata de batir son livret, et quel livret, bon Dieu! pouvait-on faire rien de plus misérable avec d'aussi riches éléments? Gluck se mit à l'ouvrage, et, vers la fin de la même année, on fit à Vienne des répétitions du nouvel opéra français.

Du Rollet écrivit à l'administration de notre Académie et lui proposa d'engager le célèbre musicien à faire exécuter son *Iphigénie* à Paris. Des difficultés sans nombre s'élevèrent, suivant l'usage; on eut recours à la dauphine Marie-Antoinette, à qui Gluck avait donné des leçons de chant; les obstacles s'aplanirent, et le maître obtint la licence de venir triompher sur notre scène.

A la deuxième représentation d'*Iphigénie en Aulide*, l'enthousiasme se manifesta d'une manière plus éclatante encore qu'à la première. Les billets de parterre furent vendus jusqu'à vingt-quatre livres, chose prodigieuse dans un temps où l'Opéra venait d'éprouver un déficit immense par l'abandon presque total du public.

Gluck avait montré beaucoup de répugnance à placer de longs ballets dans *Iphigénie en Aulide*. G. Vestris regrettait vivement que cet ouvrage ne fût pas terminé par une chaconne, et s'en plaignit au compositeur. Celui-ci, qui traitait son art avec di-

gnité, ne cessait de dire que, dans un sujet noble, tragique, intéressant, les gambades étaient déplacées. Sur de nouvelles sollicitations de Vestris : — Une chaconne ! une chaconne ! reprit le musicien courroucé : est-ce que les Grecs, dont il faut peindre les mœurs, avaient des chaconnes ? — Ils n'en avaient pas ? ma foi, tant pis pour eux ! » répondit le danseur étonné. Gluck finit par céder, et la chaconne sollicitée avec tant d'ardeur fut écrite. Ce maître voulait débarrasser l'action des entraves de la musique. Toujours prêt à supprimer, il se décidait rarement à faire des additions. — Notre opéra pue de musique, *puzza di musica,* » disait-il avec humeur quand on le priait d'ajouter à son œuvre.

Louis XV vivait encore, et sa favorite achevait de régner. Marie-Antoinette protégeait Gluck, Mme Du Barry voulut avoir aussi quelque musicien illustre à soutenir, et continuer de cette manière son système d'opposition contre la dauphine. De concert avec le marquis de Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, elle fit écrire au baron de Breteuil, notre ambassadeur à Naples, pour négocier l'engagement de Piccinni, dont le financier Delaborde lui avait fait le plus grand éloge. Deux mille écus de gratification annuelle furent offerts à ce maître pour venir s'établir à Paris, et donner à l'Académie des opéras pour lesquels il recevrait les droits assignés aux auteurs qui travaillent pour ce théâtre.

Le comte de Durazzo avait fait graver les partitions d'*Orfeo*, d'*Alceste*, de *Paride e Elena*, ce qui jusqu'alors était sans exemple en Italie. Elles avaient été publiées à Paris en 1769 ; Favart en dirigea l'édition, fit l'avance des frais, qui ne lui furent point remboursés. Ces œuvres n'étaient connues que d'un petit nombre d'amateurs. Le succès éclatant d'*Iphigénie en Aulide* porta de lumineux reflets sur ces productions du grand maître. On voulut sur-le-champ les voir, les entendre à la scène. Moline traduisit *Orfeo*, du Rollet se mit à l'œuvre pour effondrer, massacrer *Alceste* sous les yeux mêmes de l'auteur, et Gluck ne lui tordit pas le cou ! Clémence plus admirable encore que celle de Titus !

Louis XV meurt le 10 mai 1774, Mme Du Barry venait d'être exilée; Sophie Arnould, déplorant ce double malheur, dit à ses camarades : — Nous voilà donc orphelines de père et de mère! »

Fermés le jour de la mort du roi, les spectacles ne furent ouverts que le 13 juin suivant : trente-quatre jours après. La *quinzaine* de Pâques était de vingt-trois jours, à compter du samedi qui précède le dimanche de la Passion; ajoutons encore onze relâches pour les fêtes solennelles de l'église, et nous aurons un total de 68 jours de chomage pendant l'année 1774. Aucune indemnité n'était accordée aux directeurs des théâtres pour ces clotures forcées et ruineuses. Si le peuple devait se réjouir, et recevoir gratis les plaisirs du spectacle, cette libéralité royale était encore à la charge de l'entrepreneur. L'article 44 du Réglement de 1713 privait les acteurs de la moitié de leurs appointements courus pendant ces interruptions imprévues.

L'Opéra donnait ses représentations le dimanche, le mardi et le vendredi. On ouvrait ce théâtre une fois de plus par semaine depuis la Saint-Martin, 11 novembre, jusqu'à l'Ascension; ce quatrième jour de spectacle était le jeudi. Vous voyez que l'*Almanach des Spectacles*, où l'on avait soin d'indiquer, sur le calendrier même, tous ces jours de repos, était alors un meuble indispensable pour les directeurs de théâtre.

Le 2 aout 1774, trois mois après l'explosion d'*Iphigénie en Aulide*, *Orphée* enchante les Parisiens. On porte aux nues le deuxième acte. Dès le prélude, avant que les personnages arrivent sur le théatre, le spectateur pressent tout l'effet de la scène. La gradation parfaite dans les sensations qu'exprime le chœur des démons, la nouveauté des formes, et surtout le charme ravissant, le pathétique admirable, qui règnent dans les plaintes, les supplications de l'époux d'Eurydice, ont fait de cet acte un chef-d'œuvre qui résiste aux caprices de la mode, et sera toujours considéré comme une des plus belles productions du génie.

Le rôle d'Orphée, écrit en italien pour une voix de contralte, avait été chanté d'abord par le célèbre Guadagni. Gluck fut obligé d'ajuster ce rôle pour le ténor Legros, en le baissant d'une

quarte. Ce changement nuisit au caractère de la mélodie, et désorganisa la structure de certains chœurs. Ce n'est pas tout encore; Gluck ajouta quelques passages de mauvais gout que Legros lui demanda. Ce maître n'avait jamais eu de faiblesse de ce genre pour les virtuoses italiens. N'importe, ces transpositions étaient faites par la main de l'auteur; le public français n'avait pas d'objet de comparaison qui pût servir à motiver ses arguments, et la grande scène d'*Orphée* n'eut que des admirateurs. L'air, plus que médiocre : *L'espoir renaît dans mon ame*, est de Bertoni, du moins ce musicien le réclama, disant qu'il l'avait composé sur ces paroles : *Sò che dal ciel discende*, de son *Tancredi*. Gluck ne répondit rien à la lettre de Bertoni.

Jusqu'à cette époque, l'orchestre de l'Académie ne s'était jamais arrété pendant l'exécution d'un opéra. Depuis le début de l'ouverture jusqu'au dernier coup d'archet de la pièce, on entendait une musique sans fin. Gluck supprima cette pérennité de symphonies; il voulut aussi donner du repos à l'oreille du spectateur, et, dès la première représentation d'*Iphigénie*, on applaudit à cette innovation en goutant les bienfaits d'un silence que le public, les symphonistes surtout, desiraient ardemment.

Le clavecin d'accompagnement disparut de l'orchestre, et la harpe y sonna pour la première fois dans *Orphée*. Si l'auteur du livret avait mis un violon, une flûte entre les mains d'Orphée, le public aurait exigé que Legros lui-même jouât de cet instrument. On voulut bien pardonner à cet acteur de ne savoir pas gouverner une lyre antique, et permettre qu'une harpe suppléât le *barbiton* abandonné depuis des siècles. La concession faite en faveur du ténor académicien fut accordée aux acteurs de tous les théâtres, et, comme Orphée, ils eurent la licence de faire semblant de jouer de l'instrument qu'un symphoniste faisait sonner à l'orchestre. Afin d'imiter la lyre antique avec plus de fidélité, Gluck ne faisait jouer son harpiste que d'une main. Cette exactitude puérile fut abandonnée ensuite, et l'artiste employa ses dix doigts en doublant la basse de la partition. Sieber, tenant la partie de premier cor, savait jouer de la harpe, il exécuta l'accompagnement en harpèges mis sous les chants d'Or-

phée. En 1780, un harpiste, Cousineau, fut engagé pour le service de l'Opéra. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome 11, page 377.

Larrivée, Legros, M[lles] Duplant, Arnould, avaient rempli les rôles d'Agamemnon, Achille, Clytemnestre, Iphigénie. Le rôle d'amoureuse était alors regardé comme le plus important par les cantatrices de l'Opéra. Elles suivaient le système adopté jadis par les actrices de la Comédie-Française. M[lle] Champmeslé, qui pouvait choisir, se fit donner le rôle d'Iphigénie; M[lle] Arnould abandonna celui de Clytemnestre, d'une supériorité tout aussi bien reconnue dans l'opéra de Gluck que dans la tragédie de Racine. Ces demoiselles ne voulaient point se charger d'un personnage de mère. Qu'on ne me dise pas que la voix et le talent de M[lle] Arnould convenaient mieux à l'expression des sentiments tendres sans exagération. Nous la verrons bientot solliciter le rôle d'Alceste, tout aussi véhément et passionné que celui de Clytemnestre; mais Alceste n'était pas mère d'une demoiselle à marier. *Armez-vous d'un noble courage,* air plein de noblesse, de verve et de fierté; le rondeau si merveilleusement pathétique, *Par un père cruel;* la grande scène de Clytemnestre où figure le chœur du sacrifice; tant de belles choses qui réclamaient le talent de l'actrice et lui promettaient des effets certains, valaient-elles que l'on cédât l'avantage de ceindre la blanche couronne de jeune princesse? Ne fallait-il pas absolument que les protestations d'amour, les propos galants fussent adressés à l'actrice favorite?

Clytemnestre-Duplant recevait les hommages de Colin, sacrificateur de veaux et de moutons. Faisant le métier de Calchas, son *berger* était un boucher. A la dernière répétition générale et solennelle d'*Iphigénie en Aulide,* un dogue colossal vint à traverser le théâtre. Sophie Arnould appelle, flatte, caresse le docile quadrupède, l'amène à Clytemnestre sur l'avant-scène; et, parodiant une phrase du récitatif de Gluck, dit, avec une emphase tragique:

Reine, de votre amant voici l'ambassadeur.

Lorsque le chœur, s'adressant à la fille d'Agamemnon, vient de chanter:

Rassurez-vous, belle princesse,
Achille sera votre époux,

le premier cor répond *ré mi ut, ré mi ut.* Sophie Arnould voulant employer pour l'action dramatique ces notes de ritournelle, s'amusait à chanter avec le cor, aux répétitions, *Je m'en moque, je m'en moque,* et prononçait de telle sorte ces paroles improvisées, que le vocable *moque* rimait avec *époux,* et devenait monosyllabe, afin de s'adapter parfaitement à la musique. Cette joyeuseté fut bientot connue du public, et comme on voyait l'actrice adresser, à demi-voix, le même propos à ses compagnes les jours de représentation, — Plus haut ! plus haut ! » s'écrièrent une infinité d'amateurs. Un soir, enfin, soit distraction, soit malice, le mot burlesque et gaillard fut laché d'une voix ferme et très intelligible.

Trois personnages seulement : Orphée, Eurydice, l'Amour, figuraient dans *Orphée.* Legros, Mlles Arnould et Rosalie les représentèrent. Dans l'acte des enfers, on avait personnifié le Poison. C'était Mlle Vernier, la coupe en main, qui jouait ce rôle malencontreux. On le supprima pour sauver à cette danseuse une infinité de plaisanteries de mauvais gout. Le pas de trois, exécuté vers la fin de la pièce par Vestris, Gardel et Mlle Heinel, fut regardé comme le prodige du genre. Mlle Rosalie Levasseur, qui représentait si bien l'Amour, avait été mère à l'âge de neuf ans (1).

En France, il faut que la critique s'exerce à tout prix. Ne pouvant mordre sur la musique, elle vint s'attacher aux décorations d'*Orphée.* Les Champs-Élysées provoquèrent surtout la censure de certaines gens : — Ils sont bien loin de valoir ceux de *Castor et Pollux,* » prétendaient-ils ; d'où ces loustics s'empressaient de conclure qu'*Orphée* n'était qu'un demi-castor.

---

(1) — Ainsi qu'il advint il n'y a pas douze ans à Paris, d'une fille d'un pastissier laquelle se trouva grosse en l'aage de neuf ans. » BRANTOME, *Dames galantes*, discours IV, *De l'Amour des Filles.*

Alberic de Rosate, au mot *Matrimonium* de son *Dictionnaire*, rapporte un autre exemple tout pareil. Barbatias dit même quelque chose de plus extraordinaire.

— Je me méfie des éloges, j'y suis trop souvent attrapée. L'*Iphigénie* et l'*Orphée* de M. Gluck, *le Barbier de Séville* de M. de Beaumarchais m'avaient été vantés extrêmement ; on m'a forcée à les voir, ils m'ont ennuyée à la mort. » Mme Du Deffand, *Lettres*, 10 mars 1775.

— Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie soit bonne à quelque chose, » disait J.-J. Rousseau, venant d'assister à la première exhibition de l'admirable *Orphée*.

De prétendus connaisseurs, ou plutot des envieux, crurent trouver dans la romance délicieuse d'*Orphée* le type de celle du *Sorcier* de Philidor, et signalèrent d'autres emprunts que le musicien aurait faits à Gluck. Je ne chercherai point à combattre une accusation que plusieurs ont déjà mise au néant. Avocat de Philidor, je pourrais adresser une demande reconventionnelle en ouvrant la partition gravée d'*Ernelinde*, publiée en 1767. Le tribunal y verrait, à la page 100, la jolie gavotte mille fois exécutée dans l'*Orphée* de Gluck, et que ce maître a fait imprimer à la page 166 de sa partition, mise au jour sept ans après celle d'*Ernelinde*, en 1774. La mélodie, l'harmonie, les dessins d'orchestre sont identiques dans l'une et l'autre gavotte. Le ton seulement en est changé : Gluck répète en *la mineur* ce que Philidor avait dit en *ré mineur*, une quinte plus bas. (Planches, 95.)

L'Académie avait fait proposer à Beck, chef d'orchestre du théâtre de Bordeaux, de venir chez elle y prendre le baton de mesure. L'habile musicien desirait vivement ce poste d'honneur. Le maréchal de Richelieu, gouverneur de Guienne, mit de puissantes et secrètes oppositions à ce projet. Beck s'occupait d'alchimie, il poursuivait le grand œuvre, et croyait chaque jour avoir trouvé le moyen de composer de l'or. Admis dans la confidence de ces mystérieux travaux, le maréchal était persuadé que l'adepte devait incessamment faire couler un fleuve d'or inépuisable. Il importait donc à l'avide et crédule Richelieu de garder à vue ce magicien sans prix, de le retenir, de l'enchainer à Bordeaux, capitale de son gouvernement ; tandis qu'à Paris les seigneurs, les princes, le roi lui-même auraient

pu mettre la main sur Beck et sur les trésors qu'il devait fabriquer. La poursuite de la pierre philosophale avait ruiné Colasse, musicien, et le vaudevilliste d'Orneval. Arne (Michel), compositeur anglais, cessa de souffler quand il vit que son argent s'en allait en fumée, Beck ne se montra pas si bien avisé.

Le premier acte d'*Iphigénie en Aulide* est d'une beauté soutenue et d'un grand caractère. Après avoir entendu le chant d'Agamemnon, *Au faîte des grandeurs*, l'abbé Arnaud dit : — Avec cet air on fonderait une religion. »

Il suffisait qu'une fille, une femme fût inscrite sur les contrôles de l'Opéra, n'eût-elle fait preuve d'aucune espèce de talent, pour qu'elle devînt libre de toutes ses actions ; je l'ai déjà dit. L'autorité d'un père, d'une mère, d'un époux, s'arrêtait à la porte de ce lieu d'immunité. Louis XVI abolit cet article du réglement de l'Académie, privilège contraire aux bonnes mœurs, dont on avait tant abusé.

— Sur la fin du règne de Louis XV, où l'imagination s'évertuait à trouver tous les moyens de favoriser la licence des mœurs, les brevets de dame s'étaient introduits à la cour. C'est un titre que sa majesté veut bien accorder aux filles de qualité non mariées, et qui veulent cependant être présentées, afin de jouir de tous les privilèges, et surtout de la liberté que donne cet honneur. Ces brevets se sont prodigieusement accrus sous le roi Louis XVI, et l'on a vu de très jeunes personnes en obtenir. Affranchies ainsi de la modestie, de la retenue, de la simplicité de leur état virginal, elles se livrent impunément à tous les scandales ; plusieurs même sont accouchées sans beaucoup de mystère. Ce désordre a fait ouvrir les yeux au gouvernement, et ce prince, ami de la décence et des mœurs, s'est enfin rendu très difficile à cet égard. Il n'y a plus que la plus haute faveur qui puisse faire obtenir un brevet de cette espèce. » BACHAUMONT ET PIDANSAT, *Mémoires secrets*, tome XXI, page 121.

Agé de dix-sept ans, marié depuis un an, le comte d'Artois force la ville de Paris à lui céder la loge qu'elle occupait à l'Opéra, dont elle était suprême directrice. Il fait mettre des persiennes vertes à cette loge pour y conduire mystérieusement sa presque grand'mère Du Barry, le 22 novembre 1774, à la pre-

mière représentation d'*Azolan*. Ce prince nomme Radix de Sainte-Foix surintendant de ses finances pour le récompenser de l'adresse, des peines et soins employés dans la négociation d'un tête à tête si doux.

Deux partis se déclarèrent dans le parterre à l'exhibition d'*Azolan* dont Floquet avait composé la musique. L'ouvrage nouveau fut appelé *Désolant;* les gluckistes se formèrent en corps de bataille, et commencèrent à préluder aux mémorables combats qu'ils devaient livrer pour soutenir la cause de leur patron. *Azolan* ne réussit point.

Cythère assiégée, opéra comique-ballet de Favart, parade sans gaieté, que Gluck eut la faiblesse de mettre en musique, fut traitée avec irrévérence le 1er aout 1775. Au dénouement, lorsque des abbés assaillants posaient leurs échelles contre les remparts de Cythère, défendue par les nymphes qui jetaient des fleurs à pleines mains, un plaisant dit qu'elles repoussaient les ennemis avec des armes blanches. Un autre ajouta que l'on posait les échelles pour afficher un nouvel opéra. — Hercule est plus habile à manier la massue que les fuseaux, » dit Arnaud.

Le chœur d'*Iphigénie en Aulide*, *Chantons*, *célébrons notre reine*, excita des transports d'affection et d'enthousiasme, on le fit répéter lorsque Marie-Antoinette, devenue reine, parut à l'Opéra pour la première fois. Dauphine, on l'avait déjà reçue d'une manière charmante, quand elle fit son entrée dans cette ville avec son mari. Une telle réception contrastait avec l'accueil froid et méprisant que le roi Louis XV recevait depuis longtemps de sa capitale; pour ne pas l'affliger, la dauphine lui dit, avant de lui conter les détails de son entrée : — Sire, il faut que votre majesté soit bien aimée des Parisiens, car ils nous ont bien fêtés. »

Deux virtuoses d'un faible talent se signalent par leurs folles dépenses. Mlle Cléophile, danseuse de l'Opéra, petite fille au museau de Chinoise, se montre à Longchamp dans un équipage à six chevaux, dont la magnificence efface tout ce que l'on avait vu de plus beau, de plus riche. Elle faisait assaut, non pas avec les dames de la cour, la victoire eût été trop facile, mais avec la fameuse courtisane Duthé. La beauté des chevaux, l'élégance des

voitures, du cortège, le luxe des harnais, la richesse des vêtements, de la coiffure, l'abondance et l'éclat des diamants, tout était ajusté de manière à faire proclamer à l'instant le triomphe de Cléophile. Un seul point, et c'était le plus essentiel, fut vivement discuté par les juges du camp. Ils décidèrent que ce minois de fantaisie ne pouvait lutter avec la beauté régulière, mais fade, inanimée de Mlle Duthé. C'est le duc d'Aranda, l'ambassadeur d'Espagne, qui s'était donné le plaisir d'équiper ainsi la petite Cléophile. Voilà pour la danse.

Le chant avait son héroïne du même genre. Mlle Laguerre, blonde au regard tendre et plein de séduction, venait d'attraper neuf cent mille livres au duc de Bouillon. Mlle Laguerre doublait quelques premiers rôles avec beaucoup de charme et d'expression. Brillante époque, âge d'or, siècle de jubilation ! Que les temps sont changés ! Si le duc de Bouillon voulait placer aujourd'hui son million, non pas sur une seule tête, mais le distribuer noblement à toutes les parties prenantes que l'on voit manœuvrer sur nos théâtres, il leverait un régiment, que dis-je ? une petite armée. Cet autre Bouillon, ce digne successeur du vaillant Godefroi, pourrait entreprendre une croisade nouvelle. Sa troupe leste et belliqueuse ne craindrait pas le yatagan d'Herminie ou de Clorinde, se moquerait dés séductions d'Armide, et ferait passer à l'ennemi les Arabes de Saladin. Oui, de Saladin que la chanson de Blondel a mis en vénération dans les coulisses.

Les vaudevillistes, prompts à complimenter le duc de Bouillon, chantèrent sa bonne aventure.

Bouillon est preux et vaillant,
  Il aime la guerre ;
A tout autre amusement
  Son cœur la préfère.
Ma foi, vive un chambellan
Qui toujours s'en va disant :
— Moi j'aime la guerre, ô gué !
  Moi j'aime la guerre !

Au sortir de l'Opéra
  Voler à la guerre,

De Bouillon, qui le croira?
C'est le caractère.
Elle a pour lui des appas
Que pour d'autres ell' n'a pas.
Enfin, c'est la guerre, ô gué!
Enfin c'est la guerre.

A Durfort il faut du thé,
C'est sa fantaisie,
Soubise moins dégoûté
Aime la prairie;
Mais Bouillon qui pour son roi
Mettrait tout en désarroi,
Aime mieux la guerre, ô gué!
Aime mieux la guerre.

J'ai déjà parlé de Mlle Duthé; pour l'intelligence de ce dernier couplet, il faut vous dire que Mlle la Prairie était une des plus jolies figurantes de l'Opéra. Mlle Victoire, Mlle Bataille, belle et gracieuse Cauchoise, toujours parée de son casque d'or, n'appartenaient point à ce théâtre; je dois les nommer pourtant, afin d'expliquer un calembour à deux tranchants de ce même duc de Bouillon. — On dit que notre race a dégénéré, que nous ne sommes plus les descendants belliqueux de Godefroi de Bouillon, c'est une erreur, une calomnie. Vous voyez que je chéris Laguerre, mon père aime la Victoire, et mon fils n'a de passion que pour la Bataille. »

L'opulente Cléophile, à qui l'ambassadeur d'Espagne prodiguait les trésors du Pérou, du Mexique, eut bientot un palais d'or; oui, d'or massif, d'or le plus pur; et personne au monde ne s'en doutait: on l'avait placé dans sa bouche,

Pour réparer *d'un mal* l'irréparable outrage.

Cette nymphe se rendit alors aux vœux du berger La Harpe, qui depuis longtemps soupirait pour elle en vers anacréontiques et langoureux. La *république* des lettres s'occupa beaucoup de cette galanterie doublement académique.

Le 11 janvier 1775, reprise solennelle d'*Iphigénie en Aulide*. Le dénouement est mis en action, Diane arrive dans un nuage

et sauve la fille d'Agamemnon que le fer de Calchas menaçait. Un superbe décor soutient à merveille cette entreprise déjà tentée sans aucun succès à la Comédie-Française. La grande scène de l'Opéra déploie toutes ses ressources.

Les vents agitent l'air, la mer s'enfle et mugit.

Les Grecs en profitent pour s'embarquer et faire voile vers le rivage troyen.

Le public n'avait pas gouté les airs de ballet d'*Iphigénie*, Gluck en composa d'autres pour cette reprise. Comme sa partition était déjà publiée, ces nouveaux airs, supérieurs aux premiers, n'y figurent pas, bien qu'on les ait exécutés au théâtre depuis 1775 jusqu'aux dernières exhibitions de ce chef-d'œuvre, en 1822.

La reine assiste à la représentation d'*Iphigénie*, donnée le 13 janvier; le chœur : *Chantons, célébrons notre reine*, est accueilli par des bravos sans fin, et redit à la demande générale.

A peine Louis XVI était-il monté sur le trône, que Gardel, maître à danser de la reine, avait composé *l'Avénement de Titus à l'Empire*, ballet allégorique. Le ministre Turgot obtint de sa majesté qu'il ne serait point donné de fête à Versailles à l'occasion du sacre et du couronnement. Ce ballet ne pouvant être produit sur un théâtre public, l'auteur en publia le livret, dont la reine accepta la dédicace, le 5 octobre 1775. Plusieurs scènes du drame de Gardel pronostiquaient la révolution de 1789.

Avant de confier un rôle aux débutants, on leur faisait chanter un air intercalé dans un divertissement. Mlle Mallet, élève de Legros, débute dans *le Carnaval du Parnasse*, chante un air de Berton, et représente ensuite l'Amour dans *Orphée*. M. de Maurepas applaudissait ce chef-d'œuvre la veille d'une émeute. On se hata de consigner ce fait dans l'épigramme que voici :

Monsieur le comte, on vous demande,
Si vous ne mettez le holà
Le peuple se révoltera.
— Dites au peuple qu'il attende.
Il faut que j'aille à l'Opéra.

Jonville, maître des requêtes, trahi, ruiné par Mlle Granville, se décide à la quitter, mais il veut rattraper des lettres de change, pour une somme de 30,000 livres, qu'il a souscrites au profit de la danseuse. Celle-ci refuse de les rendre. La contestation est portée devant le lieutenant de police. M. de Sartines se garde sagement d'ordonner la restitution du bien acquis par un don volontaire, et renvoie le plaignant au duc de la Vrillière, très expert en pareil cas. Le ministre a la même délicatesse, il soumet la décision au roi. Sa majesté rend un jugement digne de Salomon, s'il faut en croire les écrivains de l'époque, jugement inique, stupide s'il en fût jamais. Louis XVI déboute Jonville de sa demande, laisse les 30,000 livres, comme loyalement acquises à Mlle Granville, et la condamne à faire raser ses beaux cheveux pour être enfermée dans la prison très vilaine de Sainte-Pélagie.

Le secrétaire d'État au département de Paris avait la direction suprême de l'Opéra. Revêtu de cette fonction, M. de Malesherbes déclare au bureau de la ville qu'il lui remettait cette surveillance, attendu que la ville payait. Le théâtre que son prédécesseur chérissait tant, ne lui convenant pas, M. de Malesherbes répudie cette partie de la succession.

Médée et Jason, ballet pantomime en trois actes, de Noverre, dont on avait fait connaître un épisode en 1770, est mis en scène avec beaucoup de soin le 31 décembre 1775. L'exécution de ce chef-d'œuvre ne laisse rien à desirer. Vestris, Mlles Allard, Guimard se signalèrent dans les rôles de Jason, de Médée, de Creüse. Plus tard, Mlle Heinel vint donner un nouveau lustre à ce ballet en y représentant Médée. Succès de vogue, de fanatisme ; pendant cinq mois, la recette de *Médée et Jason* passe constamment 5,000 livres. 6,000 livres était le *nec plus ultrà* de l'Académie ; on arrivait à ce total lorsque la reine devait assister au spectacle annoncé par ordre. Dans les jours d'affluence extraordinaire, les personnes qui n'avaient pas de loge louée à l'année, envoyaient leurs valets dès le matin se poster à la queue pour avoir des billets. L'usage de louer une loge d'avance pour une seule représentation ne fut établi qu'en 1790.

RECETTES ET DÉPENSES.

	Recettes.	Bénéfices.	Déficit.
1757.	485,918 livres.	»	57,500 livres.
1758.	527,697	1,669	»
1759.	448,794	131	»
1760.	461,608	»	24,630
1761.	481,889	»	50,555
	2,405,906	1,800	132,685
			1,800
			130,885
1770.	660,281	»	65,631
1771.	661,716	»	125,811
1772.	657,970	»	84,762
1773.	594,498	»	147,396
1774.	720,271	»	114,322
	3,294,736		537,922
			130,885
			407,037

Le déficit de la seconde série de cinq années excède celui de la première d'un total de 407,037 livres. Ce tableau comparatif prouve que la nouvelle salle, occupée en 1770, contribue à grever l'Académie, tout en lui procurant de meilleures recettes.

Après soixante-deux ans de services, Rebel prit sa retraite le 1er avril 1775. On l'avait admis à l'orchestre comme violoniste en 1714, bien qu'il ne fût agé que de treize ans. Rebel ne jouit pas longtemps du repos acquis par un travail si constant, il meurt le 7 novembre 1775. Cet administrateur général avait laissé le royaume lyrique dans une complète anarchie. Legros et Larrivée se battent à cause de certaines récompenses pécuniaires. Les Dlles Rosalie et Châteauneuf s'arrachent les cheveux sur la scène, en présence du public, et c'est un coup de sifflet qui détermine la rixe. Toutes les actrices, les danseuses se liguent contre Mlle Arnould : leur jalousie se fonde sur les cinq louis, 120 livres, qu'on lui donne par représentation depuis qu'elle a

fait l'abandon de ses appointements. Tant de divisions, de cabales, jettent l'Académie dans le plus grand désarroi.

Le 14 février 1776, la reine vient au bal de l'Opéra, dont la recette passe 24,000 livres. La reine fut recoiffée au sortir de son carrosse, on lui remit ses plumes, trop élevées pour n'être pas froissées dans la voiture. Les dames qui n'avaient pas de cabinet de toilette au théâtre et des coiffeurs tout prêts à réparer un tel désordre, savaient le prévenir en s'accroupissant sur le plafond de leur carrosse au lieu de s'asseoir sur les coussins. Un carrosse ne pouvait contenir qu'une seule femme en paniers, ayant sa tête surmontée du pouf empanaché.

La ville de Paris abandonne la direction de l'Opéra, ce théâtre venait de lui dépenser encore 500,000 livres en sus de ses recettes et des impots levés sur les autres entreprises dramatiques. M. de Malesherbes voulut en confier la régie à Zimmermann officier en retraite; ce projet ne réussit pas.

Le réglement du 30 mars, soutenu par un arrêt du conseil, paraît le 18 avril suivant. Papillon de La Ferté, Maréchal, des Entelles, de La Touche, Bourboulon, intendants des Menus-Plaisirs, Hébert, trésorier, et Buffault, ancien marchand de soie, y sont nommés commissaires du roi pour gouverner l'Académie avec l'autorité la plus étendue, ayant sous eux un directeur-général, deux inspecteurs, un agent et un caissier. Fatiguée, excédée par les troubles, les divisions instestines qui sans cesse agitaient cette république chantante et dansante, la nouvelle administration se retire à la fin de l'année.

En 1777, Berton est chargé de diriger tout ce qui regarde la musique; et Buffault, comme trésorier de la ville, gouverne les finances. Une rue de Paris, construite en 1782, porte le nom de *Buffault*. Ce marchand d'étoffes de soie, ayant son magasin rue de la Monnaie, *Aux Traits galants,* fut représenté dans une caricature, l'aune à la main et mesurant les bouches des chanteurs. — Buffault sera le petit Necker de l'Académie royale de Musique, dont le trésor est aussi pillé, vide aussi fréquemment que le trésor royal, » disait-on.

On vous a conté mille fois que, dès l'année 1717, pendant la

semaine sainte, les gens du bel air allaient en foule, avec grand appareil de toilette et d'équipages, à l'abbaye de Longchamp, sise au bois de Boulogne. On n'a pas manqué d'ajouter que c'était pour entendre les recluses de ce couvent, qui disaient les lamentations de Jérémie d'une manière touchante et pleine de séduction. Les nonnettes ayant cessé de chanter aussi mélodieusement en 1777, les dilettantes cessèrent d'entrer dans l'église privée de ses virtuoses, sans renoncer pourtant à la promenade accoutumée, promenade que l'on fait encore aux jours marqués, bien qu'elle n'ait plus son but musical, et que l'abbaye ait été détruite. Quelles étaient ces cantatrices ravissantes, quels étaient ces anges envoyés du ciel pour convertir au Seigneur la troupe mondaine, qu'un prodige de l'art amenait, entraînait vers le temple? Nul historien ne vous l'a dit. Serait-ce par hasard la sœur Scolastique, la mère Agnès de Saint-Jean ou bien la sœur Saint-Augustin? Pas plus l'une que l'autre. Ces voix divines étaient gouvernées par des gosiers infiniment profanes. Ces filles de Sion, ces vierges dont les accents séducteurs appelaient avec tant d'onction les Parisiens à la pénitence de leurs péchés, disant : — *Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!* ces pieuses sirènes, étaient justement les complices de ces fautes commises ou que l'on se proposait de commettre.

Le mercredi, le jeudi, le vendredi saints, en ces jours de pénitence et de ferveur extraordinaires, les actrices de l'Opéra venaient se mêler au chœur des vierges de Longchamp, pour les aider à charmer le nombreux et fidèle auditoire qui se pressait dans leur église. M[lles] Journet, Maupin, Antier, Le Maure, Coupée, de Fel, Chevalier, Arnould, de Beaumesnil, etc., telles étaient les religieuses que l'on admira tour à tour en cette abbaye devenue célèbre par les belles voix, le talent toujours supérieur de ses cantatrices anonymes. Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette vogue si longtemps prolongée, c'est que les Parisiens, toujours aussi fins connaisseurs en musique, ne pénétrèrent jamais le mystère de cet incognito. La grille et le rideau vert derrière lesquels ces voix étaient cachées suffisaient pour les rendre mé-

connaissables aux dilettantes, qui les entendaient tous les jours à l'Opéra.

Le comte Ory n'a qu'à s'affubler d'un froc d'ermite, d'une barbe grise, et son page ne le reconnaît plus, même à l'*ut* de poitrine du ténor ainsi déguisé. Voyez HURTAUT ET MAGNY, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, 4 vol. in-8, Paris, 1779.

Les Jésuites faisaient exécuter des opéras, des ballets dans leur maison professe de Paris. C'est pour leur théâtre que Charpentier composa son drame lyrique de *Jonathas*. *Athalia*, tragédie, avec chœurs et ballets, y avait été représentée en 1659. Huitante pièces de tout genre, tragédies ou comédies mêlées de chants et de danses, opéras, grands ballets avec récits chantés, la suivirent jusqu'en 1761. Ces drames étaient écrits en latin, comme *Athalia*, ou bien en français, en latin mêlé de français. Les acteurs de l'Académie y chantaient, y dansaient, et quand ils avaient quitté leurs costumes scéniques, ils venaient au chœur de l'église, contiguë à la salle de spectacles, pour exécuter des motets. — Cette église est si bien l'église de l'Opéra, dit Freneuse, que ceux qui ne vont point à l'un s'en consolent en allant à vêpres en l'autre, où ils le retrouvent à meilleur marché, et qu'un acteur nouvellement reçu ne se croirait qu'à demi possesseur de son rang et de son emploi, si on ne l'avait installé et fait chanter chez les grands Jésuites. »

Les actrices y figuraient aussi pendant la semaine sainte et les fêtes de Pâques. — On va les entendre à un couvent marqué. En leur honneur, le prix que l'on donnerait à la porte de l'Opéra, se donne pour la chaise de l'église. On reconnaît Urgande, Arcabonne, Armide, on bat des mains (j'en ai vu battre à ténèbres dans l'église de l'Assomption, pour la Moreau, la Chéret), et ces spectacles remplacent ceux qui cessent durant cette quinzaine. »

Les nonnes de Longchamp obtinrent des succès plus brillants et plus prolongés, en dérobant aux yeux du public les virtuoses de théâtre qu'elles admettaient dans leur monastère. La bonhomie parisienne secondait à merveille cette adroite substitution. Les voix, les talents empruntés à l'Opéra furent constamment

attribués aux religieuses de l'abbaye, qui pourtant ne se montraient habiles à rossignoler que pendant trois jours de l'année.

Quel motif vint troubler l'accord parfait qui, depuis soixante ans, unissait les saintes recluses de Longchamp aux vierges folles de l'Opéra ? Pourquoi les chants religieux que tout Paris allait entendre chaque année à jours fixes cessèrent-ils en 1777 ? l'histoire se tait sur ce point.

On donne à l'Opéra, pendant le carnaval, des bals de jour, à cinq heures du soir jusqu'à minuit, les jours où les acteurs se reposent. Quatre bals de nuit sont offerts en outre par semaine, les jours de spectacle ; le nombre de ces réunions était réduit précédemment à deux. Nos devanciers étaient des baladins plus intrépides que nous.

Pendant les répétitions d'*Alceste*, il fut question d'assembler un comité pour y délibérer si l'on donnerait au public ce chef-d'œuvre de Gluck.

Le 23 avril 1776, première représentation d'*Alceste ;* deux actes sont applaudis généralement, le troisième parait ennuyeux, monotone. Les partisans de Gluck proclament un succès, leurs adversaires, un échec ; un d'eux va jusqu'à dire que la pièce est tombée. — Tombée du ciel, » réplique Arnaud. Gluck ne s'alarme point : ferme comme un roc, il assure que si sa musique ne prend pas aux premières représentations, elle sera goutée aux suivantes ; que si ce n'est pas cette année, ce sera l'an prochain, dans six ans, dix ans, parce que c'est la musique la mieux sentie, et qu'il n'en connait pas de plus vraie. Cette confiance, ridicule et folle dans un homme ordinaire, fut regardée, de la part de ce grand musicien, comme une intime conviction de son mérite, comme cette noble audace du génie qui sent ses forces et sa valeur, et se juge avec autant d'impartialité que s'il était étranger à lui-même.

Cet horoscope ne l'empêcha pas de ravitailler son troisième acte dont le public ne voulait point. Bien qu'il parût certain qu'*Alceste* dût marcher un jour galamment, Gluck s'occupa de la remettre sur ses pieds. Le troisième acte fut changé. Quinze jours après, *Alceste* reparut et ne réussit pas davantage. Gluck

était parti pour l'Allemagne, la direction de l'Opéra réclamait de nouveaux changements dans ce troisième acte; Gossec fut chargé de les faire. On ajouta le rôle d'Hercule. L'air trivial que chante ce héros est de la façon de Gossec. Et pourtant la prédiction de Gluck s'accomplit. Avant la fin de l'année, *Alceste*, mieux comprise, fut admirée à son tour et prit place à coté d'*Iphigénie* et d'*Orphée*.

Dans son enthousiasme pour *Alceste*, Arnaud disait de Gluck : — Il a retrouvé la douleur antique. — J'aimerais beaucoup mieux le plaisir moderne, » lui répondit un opposant.

La décoration du troisième acte d'*Alceste*, représentant l'entrée des enfers, l'autel de la Mort, fut très applaudie. Ce tableau, fait de main de maître, était de Machy.

Mlle Arnould avait réussi de telle manière dans *Iphigénie* et dans *Orphée*, qu'elle s'attendait à chanter le rôle d'Alceste, écrit à Vienne pour Antonia Bernasconi, en 1764. Il lui fut enlevé par Mlle Levasseur, et voici comment : Gluck était soumis au comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche; ce ministre plénipotentiaire se prosternait aux pieds de Mlle Levasseur toutes les fois qu'il plaisait à l'actrice de le lui permettre. Gluck logeait chez Mlle Levasseur afin de plaire au comte, et pour donner plus souvent des leçons à sa protégée. Il n'est pas surprenant que le maître ait favorisé ce passe-droit, bien qu'il pût avoir des suites facheuses. De là des mots piquants, mais spirituels lancés par Sophie Arnould contre sa rivale. Mlle Levasseur y répondit par une satire atroce et dégoutante que l'on jeta dans le parterre et dans toutes les loges de l'Opéra. Aux inimitiés des admirateurs et des adversaires de Gluck se joignait l'esprit d'opposition des partisans de l'une et de l'autre virtuose. Les spectateurs étaient-ils assez bien disposés pour l'attaque et la riposte?

Si l'on applaudissait Mlle Levasseur, Sophie Arnould disait : — Ce n'est pas étonnant, elle a la voix du peuple. »

Dans ce rôle d'Alceste, Mlle Levasseur chantait le bel air qui finit par ce vers :

Il me déchire et m'arrache le cœur.

Un ami de Sophie Arnould s'écrie : — Ah ! mademoiselle, vous

m'arrachez les oreilles. — Quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres! » lui répliqua son voisin.

Puisque j'ai parlé de cet air, je ferai remarquer l'emploi de la septième diminuée, sauvée par la sixte-et-quarte majeure. Ce passage du *la bémol* au *la naturel*, d'un effet incisif, figurant sur ce mot *arra.....che*, était alors une précieuse nouveauté. C'est le premier exemple, à l'Académie du moins, de cette combinaison d'accords qui déchire et charme l'oreille tour à tour. On a depuis lors usé largement, abusé quelquefois de ce moyen très simple, mais très dramatique. (Planches, 97, 98.)

L'air : *Non, ce n'est point un sacrifice*, n'appartient point à l'œuvre italienne; Gluck l'écrivit pour nous, mais il supprima, je ne sais pourquoi, l'admirable récitatif accompagné : *Chi mi parla?* que disait Alceste à son entrée aux enfers.

Mlle Levasseur est la même actrice que Mlle Rosalie dont je vous ai déjà parlé. Pourquoi donc cette virtuose avait-elle changé de nom sans quitter le théâtre, ou sans avoir donné sa main à quelque mari plus ou moins légitime? Cette explication devient nécessaire. Palissot venait de faire représenter *les Courtisanes*, comédie. Une des demoiselles qui figuraient au premier rang dans cette pièce avait nom *Rosalie*, et l'actrice académicienne, scandalisée au dernier point, se crut obligée d'abandonner un prénom si mal porté.

Mlle Laguerre s'empare du rôle d'Alceste et le dit aussi bien que Mlle Levasseur. Elle a sur celle-ci l'avantage de la beauté : ce qui redouble le dépit de Mlle Arnould. L'opéra de Gluck gagne à ce changement. 17 mai 1776.

— Dans les enfers, les passions s'éteignent, et la voix perd ses inflexions, disait Gluck en parlant de l'air d'*Alceste : Caron t'appelle, entends sa voix,* dont le début est d'une solennelle monotonie.

Mlle Levasseur, devenue baronne du Saint-Empire avec 30,000 livres de rente, par les soins du comte de Mercy-Argenteau, qui plus tard l'épousa, pouvait se retirer dans une de ses terres : elle reste au théâtre par gout. Ce titre de baronne du Saint-Empire, officiellement expédié, prouve qu'une actrice de

l'Académie royale de Musique ne pouvait pas même être suspectée d'excommunication.

Par un acte que Me Lemoine, notaire à Paris, reçoit le 14 juillet 1776, une société de musiciens s'engage à payer les frais d'un buste en marbre du chevalier Gluck. L'exécution en est confiée à l'habile sculpteur Houdon. Les noms de Berton, Legros, Gélin, Larrivée, Gossec, Leduc, Langlé, Roland, sont à la tête de la souscription. Ce buste, d'une parfaite ressemblance, reproduit la physionomie animée du modèle.

Le célèbre compositeur italien Traetta, se rendant à Londres, assiste à plusieurs représentations d'*Alceste*. Ce maître applaudit vivement la musique de son illustre rival, et dit les choses les plus flatteuses aux symphonistes sur l'excellente exécution de l'orchestre.

Mlle d'Urfé, descendante de l'auteur d'*Astrée*, roman jadis fameux, présente au ministre un mémoire, dont le préambule expose que la demoiselle étant de noble extraction, et que les malheurs de ses parents l'ayant obligée d'entrer à l'Académie, elle supplie son excellence de vouloir bien lui donner un ruban, un collier ou tout autre signe extérieur qui la distingue des autres danseuses. L'histoire ne dit pas que cette demande singulière ait été suivie d'aucune réponse.

Les opéras de Gluck écrasaient toutes les nouveautés du même genre. Les ballets n'avaient pas autant à souffrir d'un voisinage aussi dangereux; *Médée et Jason*, *l'Union de l'Amour et des Arts*, jouissaient toujours de la faveur du public. Cependant *les Romans*, ballet remis au théâtre avec un grand luxe de costumes et de décors ne réussit point. Mlle Allard y fut applaudie; Mlle Felmée, la plus belle femme de l'Opéra, fit fureur dans le personnage de la Fortune. Le ballet va prendre une face nouvelle, Noverre vient au secours de notre Académie, et fait son entrée à Paris le 14 aout 1776. Lepic, son élève, y débute de la manière la plus brillante; la reine desirait qu'il fût engagé, mais la direction recula devant les 30,000 livres que ce danseur recevait à Naples. Noverre en accepte 20,000 en qualité de maître des ballets et fait représen-

ter avec succès *Apelles et Campaspe,* ballet-pantomime en trois actes.

A la dernière répétition de ce ballet, un jeune chirurgien, nommé *Pierron,* avait pris place aux troisièmes loges, à coté de la femme charmante qu'il venait d'épouser. En voulant parler de loin à quelqu'un, Pierron s'appuya sur le balcon, perdit l'équilibre, tomba dans le parterre, et ne donna plus aucun signe de vie.

Le 14 septembre, Gluck assiste à la trente-huitième représentation d'*Alceste,* dont le succès toujours croissant a justifié la prévision de ce maître. A cette époque *Iphigénie en Aulide, Orphée,* avaient déjà produit 334,000 livres, recette jusqu'alors sans exemple à l'Opéra.

Gaétan Vestris disait, en parlant de Lepic : — Je me garderai bien de nier la grace ; mais il faut trop de planches à ce monsieur ; je les dédaigne, moi. Laissez venir le jarret de mon fils, il ne lui en faudra pas du tout ; et s'il retombe, ce sera pour ne pas humilier ses camarades. »

Lepic dansait terre à terre ; il ne s'élevait pas comme G. Vestris, Gardel et Dauberval.

Après le deuxième acte d'*Alceste,* Gardel fait exécuter un petit ballet gracieux et folâtre où doit briller une de ses élèves. Le public se révolte contre une pareille dissonance, et les danseurs, accueillis avec des huées, sont forcés de se retirer. 7 novembre 1776.

XI

De 1777 à 1779.

Legs fait aux demoiselles de l'Opéra. — Un cantique allemand. — *Les Caprices de Galathée*, *Apelles et Campaspe*, ballets-pantomimes. — Gluck et le prince d'Hénin. — Consultation de médecins. — Premières hostilités. — Guerre des gluckistes et des piccinnistes. — *Armide*. — Le trappiste, fidélité justifiée. — Journaux de spectacles. — La maison des champs de Fréron. — Bureau de législation dramatique. — Première subvention accordée à l'Opéra. — Piccinni, *Roland*. — La guerre continue. — Arnaud, Marmontel, Suard. — Chanteurs italiens. — *Thésée*, de Lulli. — Gluck diplomate. — Mlle Dorival captive et délivrée.

Jean-Baptiste Rey s'était fait connaître en dirigeant les orchestres de Toulouse, Marseille, Montpellier, Bordeaux, Nantes; sa renommée le fit appeler à Paris pour régénérer celui de l'Opéra. Les ouvrages de Gluck prescrivaient une réforme dans le système d'exécution. Rey fut d'abord adjoint à Francœur en 1776, et lui succéda, cinq ans après, dans la place de premier chef d'orchestre, qu'il exerçait de fait sans en avoir encore le titre.

Le bailli du Rollet publie, sans nom d'auteur, une brochure ayant titre : *Lettres sur les Drames opéras*, dans laquelle il insinue que *son* livret d'*Iphigénie en Aulide,* rapsodie où les plus belles scènes de Racine ont été platement lacérées, doit être désormais le type des œuvres de ce genre. On chansonna ce pa-

rolier maladroit par des couplets qui rappelaient des faits propres à le ridiculiser encore plus.

Le prince de Conti, Louis-François, vainqueur à la bataille de Coni, ayant pris Mons, pendant la campagne de Fontenoy, meurt, et laisse un contrat de rente à presque toutes les demoiselles de l'Opéra. Dans son musée, on trouve 800 tabatières et 4,317 bagues. Ce prince constatait ses conquêtes galantes par cette dépouille. Il fallait que l'objet aimé lui donnât un de ses anneaux, qu'il payait généreusement sans doute; et sur-le-champ il marquait cette acquisition nouvelle du nom de l'ancienne propriétaire. Un catalogue fait avec soin relatait les richesses de ce baguier curieux, où les dames de la cour, de la ville et des théâtres figuraient sans distinction, suivant le numéro d'ordre désignant les dates de leur début et de leur congé. C'était une édition augmentée du catalogue de don Juan Tenorio. Le prince défunt aimait les femmes et le tabac, il imitait à la fois Sganarelle et son maître.

Son cousin Louis-Joseph de Bourbon-Condé, possédant un revenu qui passait douze millions, se distinguait en même temps par son ingénieuse avarice, par ses vilenies envers les virtuoses de théâtre. Lorsqu'il les quittait, il avait soin de leur reprendre ceux de ses cadeaux qui n'étaient pas encore dénaturés, et s'empressait de les offrir à sa nouvelle sultane. A cette occasion, il reçut une leçon de Mlle Laguerre, qui lui dit: — Monseigneur, je n'examinerai pas ce qu'on doit penser de votre action; mais je vous déclare que je ne suis pas faite pour me parer des brillantes dépouilles d'une rivale. » Trouvant un jour le duc de Mazarin chez Mlle Allard, qu'il entretenait, il fit précipiter ce seigneur par la rampe de l'escalier, répondant ainsi au cartel qu'il lui proposait.

Mme de Montesson, que le duc d'Orléans avait épousée en secret, fait construire une salle d'opéra dans son hotel situé rue de Provence, au lieu même où l'on a bati la Cité d'Antin. Cette dame y figure avec succès comme auteur, actrice et cantatrice, jusqu'en 1785, époque de la mort du duc.

C'est là que l'on entendit pour la première fois, en France,

un petit air allemand avec refrain en chœur, un air qui, dix ans plus tard, en 1792, devait faire une explosion foudroyante avec les nouvelles paroles que lui donna Rouget de l'Isle, officier du génie. Les triomphes de Gluck portaient la musique allemande au suprême degré de l'estime et de l'admiration, lorsque Julien aîné, violoncelliste de la Comédie-Italienne, présenta cette belle page aux concerts de Mme de Montesson. La noble assemblée applaudit, accueillit gracieusement un *lied* qui, n'exprimant que des sentiments affectueux et tendres, n'avait point encore cette énergie, cette fierté parfois brutale dont les mille voix du peuple le dotèrent, un air qui devint *la Marseillaise*. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome 11, page 452.

Noverre donne *les Caprices de Galathée*, ballet anacréontique. Mlle Guimard s'y distingue dans le rôle de la bergère capricieuse; on applaudit aussi Lepic, Mlles Allard et Peslin. Ce ballet-pantomime fut exécuté, comme *Apelles et Campaspe*, par les sujets de la danse; les chanteurs n'y figurèrent point.

Le spectacle commençait alors à cinq heures et demie, il se composait d'un seul opéra. Bien qu'*Iphigénie en Aulide* n'eût que trois actes, sa durée était encore suffisante au moyen des ballets prolongés à volonté. Mais quand on mit en scène *Orphée*, l'assemblée était congédiée à sept heures et demie, elle pouvait encore se livrer aux plaisirs de la promenade, et voir briller le soleil dans toute sa splendeur. Le public réclama, se plaignit de la brieveté des jouissances qu'on lui vendait trop cher, et la direction fit suivre *Orphée* par un ballet de petite dimension. *Les Horaces*, ballet de Noverre, dont Starzer avait écrit la musique à Vienne, servirent ensuite de cortége à cet opéra de Gluck. Une chanson très originale sur les Horaces et les Curiaces parut à l'occasion de ce ballet. Je ne puis rapporter cette badinerie, veuillez bien accepter en échange quatre vers de M. J. Chénier.

Si le sort a choisi les trois frères romains
Pour combattre en champ clos les trois frères albains,
Sied-il qu'en terminant cette lutte homicide
Du sort d'Albe et de Rome un entrechat décide?

300,000 livres, telle était la recette annuelle ordinaire de

notre Académie avant la venue de Gluck. Les ouvrages de ce maître et la bonne administration des nouveaux directeurs en firent élever le total à 700,000 livres en 1777. Ce théâtre prospérait, la recette couvrait la dépense à peu de chose près quand ces directeurs demandèrent à se retirer. Le prince d'Hénin les avait tous menacés de coups de bâton parce qu'ils se proposaient d'ôter à Mlle Arnould la loge dont elle ne se servait presque pas, afin de la donner à Mlle Levasseur, qui chantait journellement. Comme ils ne reçurent point, à cet égard, la satisfaction qu'ils désiraient, ils craignirent de s'exposer à de nouvelles aventures du même genre.

Gluck ne redoutait en aucune manière le courroux du prince *des nains*, ainsi nommé par le marquis de Bièvre. Il l'insulta brutalement chez Mlle Arnould, en présence de quarante personnes, et l'affaire n'eut aucune suite. On faisait une répétition dans l'appartement de cette virtuose, le prince arrive et trouve mauvais de voir tant de monde chez sa maîtresse, témoigne son dépit, et le fait rejaillir jusque sur la musique et sur le musicien. Gluck, bouillant de colère, reste sur sa chaise et ne fait aucune attention au prince, qui, remarquant l'impertinence, dit : — Il me semble que l'usage en France, lorsque quelqu'un et surtout un homme de considération entre, est qu'on se lève. — L'usage en Allemagne, monsieur, est de ne se lever que pour les gens que l'on estime. » Telle fut la réplique de Gluck. Tandis que le prince balbutie quelque injure, Gluck, se retournant vers Mlle Arnould, ajoute : — Puisque vous n'êtes pas maîtresse chez vous, je pars et ne reviens plus. »

Depuis qu'auprès de ta catin,
Tu fais un rôle des plus minces,
Tu n'es plus le prince des nains,
Mais seulement le nain des princes.

Deux ans d'exil furent le prix de ce quatrain fort innocent, improvisé par Champcenets. Le burlesque d'Hénin était capitaine des gardes du comte d'Artois.

— Le prince d'Hénin me fera mourir d'ennui avec ses bouquets, ses madrigaux et ses écus. C'est une vraie pluie d'amour,

disait Sophie Arnould. — Attendez, répondit le comte de Lauragais, je vais vous délivrer de cet assommant personnage. »

Il assemble quatre médecins de la faculté de Paris.

— C'est une question de la plus haute importance, leur dit-il gravement; il s'agit de savoir si l'on peut mourir d'ennui. »

Après de mûres réflexions, les quatre docteurs se déclarent pour l'affirmative. Ils signent leur consultation de la meilleure foi du monde, après l'avoir motivée dans un long préambule. Distraire le malade, changer son horizon, le délivrer des gens qui l'entouraient, tel est le moyen curatif indiqué. Cette pièce authentique en main, le comte va chez un huissier et la fait notifier au prince d'Hénin, avec commandement de s'abstenir de toute visite chez Mlle Arnould, qu'il obsédait au point de la faire mourir d'ennui. Cette plaisanterie eut un grand retentissement, et se termina par un duel. Les deux rivaux se battirent si bien ou si mal, que le soir même de cette rencontre ils étaient ensemble chez Sophie.

Alain et Rosette ou la Bergère ingénue, pastorale représentée depuis longtemps sur le théâtre de la Foire, dirigé par Nicolet, est mise en scène à l'Académie. Ce misérable pastiche de Boutillier et Pouteau se traîne pendant plusieurs mois à la suite des opéras de Gluck.

Le Cid, *Horace*, *Polyeucte*, avaient banni de la Comédie-Française les œuvres informes de Mairet et de Du Ryer. *Iphigénie*, *Orphée*, *Alceste*, s'emparèrent de la scène de l'Opéra. Les lullistes avaient tenté sans le moindre succès une émeute lorsqu'ils apprirent qu'un nouveau maître allait refaire la musique d'*Armide*. Le parti de Rameau, que tant d'attaques avaient affaibli, battait en retraite, opposant encore à ses adversaires *Dardanus* et *Castor*, que l'on souffrait par un reste de respect pour la vieille idole. Le combat finissait, non pas faute de combattants, mais faute d'armes et de munitions. Cette paix forcée, ne reposant sur aucun traité, ne pouvait être de longue durée. Le dernier soupir des partisans de Rameau était à peine exhalé, que le compositeur allemand eut à combattre un rival plus redoutable.

On avait fait mystère de l'engagement de Piccinni, le bailli du Rollet en avisa Gluck par une lettre du 15 janvier 1777. Ce maître était alors à Vienne, il y terminait sa partition d'*Armide*. Il montra de l'humeur en apprenant que l'on avait donné l'opéra de *Roland*, arrangé par Marmontel, à son antagoniste : Piccinni devait le faire concurremment avec lui. Gluck tenait un autre *Roland* qu'il avait commencé déjà sur le livret de Quinault reproduit en entier. L'engagement de Piccinni le fit renoncer à ce travail. Il dit pourtant : — Si le *Roland* de Piccinni réussit, je le referai. » Gluck écrivit à ce sujet au bailli du Rollet une lettre pleine d'expressions hautaines et dédaigneuses, que celui-ci publia dans *l'Année littéraire*. On avait préludé par quelques escarmouches, Arnaud disait : — Puisque les deux compositeurs écrivent sur le même sujet, nous aurons un *Orlando* et un *Orlandino*. »

La lettre de Gluck fut un manifeste, une déclaration de guerre. En diplomate habile, le maître allemand insinue dans son épître, qu'il serait beaucoup mieux de faire travailler pour notre Opéra les musiciens français, dont il n'avait rien à craindre, au lieu de recourir aux italiens, qu'il redoutait.

Le feu qui couvait sous la cendre s'alluma dès que du Rollet eut publié cette lettre, et produisit le plus violent incendie. Deux partis se formèrent à l'instant : les écrivains s'enrolèrent sous l'une ou l'autre bannière; les pamphlets, les brochures inondèrent les foyers, et les journaux furent remplis d'épigrammes, de bons mots et d'injures que les champions des deux camps se décochaient. Heureux temps! où des légions d'amateurs et d'enthousiastes prenaient la salle de l'Opéra pour champ de bataille, et, s'y défiant courageusement, attaquaient un duo, sapaient les fondements d'un chœur, renversaient l'édifice de l'ensemble le plus formidable! L'histoire nous a transmis les noms de ces braves, qui, tour à tour impétueux ou calmes, lançaient une grêle de traits acérés ou recevaient avec un flegme stoïque, le feu roulant des épigrammes et des calembours. Suard, Arnaud, Coquéau, du Rollet, commandaient les gluckistes; Marmontel, La Harpe, Ginguené, d'Alembert, marchaient à la tête des piccin-

nistes. J.-J. Rousseau ne prit aucune part à cette nouvelle guerre musicale; trop vieux, il s'éloigna du combat. Grand admirateur de Gluck, il avait publié récemment une dissertation apologétique sur la scène des démons dans *Orphée*. Tout ce qu'il dit de la belle expression, des effets dramatiques et contrastés de cette composition sublime est très-bien. Ce pauvre Jean-Jacques s'enferre en poussant des cris d'enthousiasme au sujet du *fa dièse* des voix frappant sur le *sol bémol* de l'orchestre. Musicien trop faible, il dépense toute sa logique, son éloquence en français, en latin, pour exalter un effet, une dissonance qui n'a jamais existé dans l'œuvre de Gluck. Le voilà s'exerçant à son tour sur cette dent d'or, ce prodige, dont il s'est tant moqué dans sa *Lettre sur la Musique française*, espadonnant contre un fantôme ou des moulins à vent comme don Quichotte. Le résultat déchirant que produit le *non* des furies, n'est dû qu'à la dissonance de septième diminuée, et non pas à l'enharmonie chimérique du *fa dièse* et du *sol bémol* réunis. La différence du son de ces deux notes n'existe que pour l'œil, et ne peut exister que sur le papier, quoi qu'en dise Rousseau. Peut-être aurait-on pu l'obtenir en opposant les instruments de cuivre aux violons; mais comme l'exécution des parties divergentes est confiée uniquement aux voix, on n'entend que l'unisson : les chanteurs prennent le ton de l'orchestre et le gardent. Rien ne saurait les en éloigner.

J.-J. Rousseau venait d'assister à la première représentation d'*Orphée*, on lui demanda ce qu'il pensait de la musique de cet opéra. — *J'ai perdu mon Eurydice!* répond-il, chantant cette belle phrase avec la plus vive émotion.

Les *Lettres de l'Anonyme de Vaugirard* contiennent des opinions très justes, des discussions très fines. L'ironie s'y montre avec autant de décence que de malice. C'est un modèle dans le genre polémique; c'est ce que Suard écrivit de mieux. Il avait pris des leçons de Foignet pendant trois mois afin de se donner quelque connaissance de la musique, et ne comprenait pas mieux que Marmontel le langage de cette science. Les piccinnistes dirent que ces *Lettres de l'Anonyme*, étant e

plus considérable de ses ouvrages, Suard avait tort de les désavouer.

— Avant de mettre en musique un opéra, je ne fais qu'un vœu, celui d'oublier que je suis musicien, » disait Gluck.

La reine lui demande s'il est satisfait de sa partition d'*Armide* : — Matame, ce sera superbe ! » répond ce maître avec l'aplomb, la solennité de la conviction.

— Je fus hier à la répétition de l'opéra d'*Armide*, par le chevalier Gluck ; il ne m'a pas fait le même plaisir que celui de Lulli ; cela tient sans doute à mes vieux organes. » Mme Du Deffand, *Lettres*, 21 septembre 1777.

Le public musicien était dans les dispositions les plus belliqueuses lorsque *Armide* parut sur la scène, le 23 septembre 1777, et n'obtint qu'un succès douteux. Les lullistes voulaient demander qu'on leur rendît la musique de leur patron, dont ils n'étaient privés que depuis douze ans. Le lendemain, le jardin du Palais-Royal se remplit d'amateurs ; de grands débats s'élevèrent ; les lullistes, se faisant remarquer par leur acharnement, donnèrent de l'inquiétude à Gluck, une cabale terrible s'organisait pour la deuxième représentation. Afin de la conjurer, Gluck demanda que l'on jouât sur-le-champ l'*Armide* de Lulli. On n'en fit rien, mais les conjurés surent qu'il en avait fait la proposition. La nouvelle *Armide* était affichée, Gluck alla supplier la reine, à Versailles, de venir le protéger une seconde fois. Marie-Antoinette eut la bonté de ne pas refuser. Le coup fut paré ; la présence de la reine intimida la cabale, arrêta les sifflets. Vous voyez que les grands talents avaient alors besoin de recourir aux grands moyens.

Fort intrigant de sa nature, Gluck était jaloux à l'excès de toute réputation qui pouvait lui porter ombrage, et très intéressé. Notre Académie allait mettre en scène *l'Olympiade*, opéra de Sacchini, traduit en français. Gluck arrive de Vienne, fait suspendre les répétitions de cet ouvrage, et parvient à l'éloigner du théâtre qui l'avait adopté. Le traducteur, Framery, porte alors sa partition à la Comédie-Italienne, elle y paraît avec un grand succès. Les dilettantes trouvent que la mélodie de *l'Olympiade*

est plus riche, plus noble, plus élégante que celle d'*Armide*. Gluck et ses partisans, furieux de cette préférence, excitent la jalousie de l'administration de l'Opéra, qui, se prévalant de son privilège, prétend que la Comédie-Italienne empiète sur les droits de l'Académie en exécutant des pièces dans lesquelles il y a des chœurs et plus de sept chanteurs en scène. On a recours à l'autorité, qui fait arrêter le cours des représentations de *l'Olympiade* quand elle a triomphé pour la quatrième fois. Tout Paris fut révolté de cette indignité; des manœuvres aussi basses jetèrent une grande défaveur sur le musicien allemand que la nation française comblait d'honneurs et récompensait très libéralement.

Toujours des accrocs, des barrages, des arguties, des empêchements, des querelles, des embargos, des chicanes, des blocus, des chaînes, des carcans, des inhibitions et défenses, d'ignobles taquineries, des prohibitions stupides, toutes les fois qu'il s'agit de produire un drame lyrique sur notre scène ! Furibondes, l'autorité suprême, la haute et basse police, la force armée arrivent aussitot, disant : — Tu dois chanter sur ce carré de planches, et non sur tout autre carré, fût-il plaqué d'ivoire, d'ébène ou de palissandre. » S'il s'agissait de déposer un tas d'ordures méphitiques, je conçois qu'il serait utile et sage de marquer la place où l'on doit le reléguer; l'intervention de la police est ici de rigueur. Mais chez un peuple qui vise à la civilisation, qui desire vivement sortir de la barbarie musicale où ses gouvernants le retiennent, faudrait-il être sans cesse arrêté par des privilèges lorsque l'on veut mettre au jour un œuvre d'art, qui ne saurait en aucune manière porter atteinte aux mœurs, au culte, au repos de l'État ? Si notre nation est toujours en arrière d'un demi-siècle sur ses voisins, musiciens libres, c'est qu'on le veut ainsi.

La nation était opprimée, déshéritée des talents que lui promettait son avenir; mais l'ingénieuse combinaison des licences et des empêchements faisait arriver des milliers d'écus dans la bourse de quelque vaurien ministériel que l'exécuteur des hautes œuvres oubliait à dessein. Voilà le mot de l'énigme, je me vois

forcé de le dire afin de justifier l'abrutissement où le despotisme des priviléges nous a retenus.

Gluck témoignait beaucoup d'estime pour la musique de Rameau; Gluck était-il sincère? Pourquoi pas? un rival enterré n'inspire aucune crainte; vanter ce musicien français, c'était se montrer adroit politique, c'était faire de la nationalité sans péril. Gluck parlait donc avec éloge du chœur de *Castor et Pollux : Que tout gémisse*. Un de ses partisans, qui croyait le flatter, lui dit : — Quelle différence de ce chœur avec celui de votre *Iphigénie en Aulide!* celui-ci nous transporte dans un temple, l'autre est de la musique d'église. — Il est ce qu'il doit être, reprit Gluck, l'un n'est qu'une cérémonie religieuse; l'autre est un véritable enterrement : le corps est présent. » Le compositeur qui sent ces nuances a vu dans la musique dramatique ce que nul n'y cherchait avant lui.

Gluck ne jugeait pas Philidor aussi favorablement; il disait, en parlant d'*Ernelinde :* — C'est une montre richement montée, garnie de pierres précieuses, et dont le mouvement ne vaut rien. » Aussi voulait-il que l'on fît travailler Philidor pour l'Académie, au lieu d'avoir recours à Piccinni.

Gluck recevait pour chacun de ses opéras 12,000 livres, et 4,000 livres de gratification. Chacune de ses partitions était payée 6,000 livres par son éditeur Deslauriers, marchand de papiers de la rue Saint-Honoré, qui jamais ne fut marchand de musique; il se bornait à la publication des opéras de Gluck. Le débit de ces partitions était prodigieux, je le tiens de l'éditeur même; d'ailleurs les derniers exemplaires tirés attestent que les planches avaient fait un service extraordinaire. On ne réduisait point encore les partitions avec accompagnement de clavecin; les airs détachés, qui maintenant sont d'un grand produit, étaient abandonnés au premier occupant. Des colporteurs s'en emparaient, les publiaient en très petit format, in-12; la mélodie seule figurait sur ces feuilles vendues, au prix de deux sols, dans les corridors du théâtre. Mais aussi tous les amateurs achetaient les grandes partitions. Deux mille exemplaires d'un opéra de Gluck étaient enlevés à l'instant de la mise en vente, au prix

de 24 livres : ce qui faisait une rentrée de 48,000 livres d'une heureuse soudaineté. Marquées à 24 livres, ces partitions étaient vendues 24 livres. On n'avait point encore imaginé ces remises qui rendent le prix de la musique ridiculement illusoire, puisque l'on marque aujourd'hui 25 francs une œuvre qui sera payée 12 francs 50 centimes, 10 francs, 6 francs 25 centimes, 5, et même 4 francs, suivant la qualité de l'acheteur.

Une jeune Alsacienne, arrivant de Strasbourg, où pendant trois ans elle avait chanté l'opéra, fut appelée à Paris en 1777, par notre Académie. Sa voix était belle, sa taille élégante et noble; blonde, maigre, sa figure, qui ne plaisait pas au premier abord, avait un caractère dramatique, et l'Alsacienne donnait des preuves d'une grande intelligence. Gluck la prit sous sa protection et lui confia le petit rôle de Mélisse dans *Armide*. La débutante avait nom *Saint-Huberti*. Lemoyne, musicien français, l'ayant rencontrée à Varsovie lui donna des leçons, et lui conseilla de se rendre à Paris. C'était une acquisition bien précieuse pour l'Opéra; cependant tout ne fut pas profit en cette affaire. Lemoyne s'appuya du crédit de son élève pour faire jouer ses ouvrages.

Gluck avait annoncé que *Armide* ferait tourner la tête aux Parisiens, la prédiction ne se vérifia point. Il leur fallut du temps pour comprendre cette belle partition; à chaque reprise l'affection du public augmenta. Legros et Mlle Levasseur chantèrent les rôles de Renaud et d'Armide. Gluck dit à Larrivée, en lui présentant la partie d'Ubalde : — Ce n'est point un rôle que je vous offre, il n'y a qu'un vers, qu'un mot; mais j'ai besoin de vous pour le dire, toute la pièce est dans ce mot. » Larrivée accepta, fut admirable de noblesse, de vigueur et d'éclat, il électrisa l'assemblée. *Notre général nous rappelle* (1) vint frapper

(1) La répétition de ce vers, dit alors par Ubalde et le chevalier Danois, un ton plus haut, cette reprise d'un effet admirable, incisif, décisif pour le drame, fut ajoutée plus tard et sans l'intervention de Gluck. Maximilien Gardel en donna l'idée et Rey la mit en œuvre en accompagnant cette exclamation sublime avec une fanfare complète. La partition de l'auteur ne montre sur ce point que les violons et les timbales.

un coup décisif. Énergie, dignité, voix puissante et sonore, diction juste et pleine de feu, telles étaient les qualités de Larrivée. Les rôles d'Agamemnon, d'Oreste qu'il créa sous les yeux de Gluck, avec l'aide et les conseils de ce grand tragédien, le placèrent au premier rang de nos académiciens. Gélin représenta fort bien Hidraot, et Lainez, qui venait d'obtenir un succès en remplaçant Legros dans *Alceste*, mérita de chanter en premier la partie du chevalier Danois. J'ai déjà dit que le petit rôle de Mélisse échut à Mme Saint-Huberti. Celui de la Haine était rempli par une basse dans l'*Armide* de Lulli ; c'est Larrivée qui l'avait chanté lors de la dernière reprise de cette pièce en 1764. Gluck voulut qu'un personnage féminin fût représenté par une femme. Mlle Durancy n'était pas belle, il s'en faut, mais elle possédait un charme secret, puissant, irrésistible, qui faisait tomber à ses pieds les indifférents assez audacieux pour la trouver laide. Fière de cet avantage, elle accepta gaiement le rôle de la Haine.

Voici le détail des emprunts reconnus que Gluck a faits à ses partitions italiennes pour enrichir son *Armide* française.

L'ouverture d'*Armide* est celle de *Telemacco*.

Le superbe duo chanté par Hidraot et sa nièce : *Esprits de haine et de rage*, est construit avec l'air de *Telemacco, Se per entro alla nera foresta*, et celui que dit Vitellia, dans *la Clemenza di Tito, Getta il nocchier tallora.*

L'air avec chœur, *Amour sors pour jamais*, exécuté par la Haine et sa suite, est l'air avec chœur, *Dall' orrido soggiorno*, chanté, dans *Telemacco*, par Circé, la magicienne, et sa suite. Le caractère et la couleur sont les mêmes dans ces deux airs.

Le second air avec chœur, *Suis l'Amour puisque tu le veux*, dit par la Haine et sa suite, est l'air avec chœur que Pallas et sa suite exécutent dans *Paride e Elena*. Ici la pensée, la situation dramatique, les paroles mêmes sont à peu près identiques dans l'un et l'autre morceau. Je cite le texte italien qu'il vous sera facile de comparer à celui de Quinault.

Và coll' amata in seno
Torna al paterno regno,

Dietro al fatal tuo legno
Il mio furor verrà.
Godi del caro acquisto,
Spiegane altero il vanto;
Presto cambiato in pianto
Il tuo piacer sarà.

Faire redire le chœur, *Suis l'Amour puisque tu le veux*, après le deuxième et le troisième solo de la Haine, est un trait de génie. Cette répétition, d'un effet poignant et victorieux, fut sans doute inspirée, imposée à Gluck par le desir qu'il avait de reproduire fidèlement un morceau dont il connaissait l'énergique puissance. Quel dépit ce maître ne dut-il pas éprouver en étant forcé de lacérer, dégrader sa mélodie pour substituer l'acerbe rimaille de Quinault, prosateur élégant, aux vers harmonieux du poète italien?

Amour, | puissant | Amour, | dissi | pe mon | effroi, |
Et prends | pitié | d'un cœur | qui s'a | bandon | ne à toi. |

Ces deux vers excellents, qui terminent le troisième acte de la partition d'*Armide*, sont de Gluck, le tudesque. Parmi les 170 paroliers français rimant depuis deux siècles pour notre Académie, vous n'en compteriez pas six qui pourraient fournir un pareil contingent. Il faut que je vous dise comme quoi l'illustre musicien fut forcé de rimer quatre lignes et se montra poète lyrique éminent.

Après une répétition d'*Armide*, Gluck se rend au bureau de copie afin de signaler je ne sais quelles corrections au chef. — Êtes-vous content M. Lefebvre (Augustin)? cette *Armide* vous plaît-elle? — Admirablement. — Là, tout à fait? — Sans doute, si... — Ah! ah! il y a un *si*, note dissonante peut-être? — Pas pour tous, mais pour moi qui porte un cœur sensible. — Parlez, que trouvez-vous à critiquer? — Dans la musique, rien; mais je ne voudrais pas que cette *brave femme*, si cruellement *houspillée* par la Haine, dont les suivants l'abandonnent en lui jetant des imprécations, d'horribles menaces, je ne voudrais pas que *Armide* sortît sans s'adresser un mot de consolation. — A merveille! parfait! »

Gluck s'assied, rêve un instant, et, du même trait de plume, écrit les paroles et la musique du fragment qui termine l'acte. Partageant la pitié que Lefebvre éprouve pour cette brave femme, il profite des indications données, et débute par les expressions mêmes du sensible critique.

O ciel! quelle horrible menace!
Je frémis, tout mon sang se glace.
Amour, puissant Amour, dissipe mon effroi,
Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi.

Le poète colore son quatrain avec un *tremolo* de second violon, et, deux jours après, le troisième acte d'*Armide* finit d'une manière plus dramatique. Je tiens ce fait de F. C. Lefebvre, fils du précédent, c'est un souvenir de famille que MM. Leborne et Battu gardent avec soin. Gluck écrivit d'abord en triolets l'accompagnement de l'air : *Venez, venez, Haine implacable;* le maître s'aperçut qu'il avait donné ce même rhythme au chœur trop voisin, *Amour, sors pour jamais*, et, pour mettre de la variété dans ses moyens d'expression, Gluck biffa les triolets et leur substitua les syncopes que nous admirons aujourd'hui. Le début vocal de cet air reçut encore d'heureuses variantes. Je possède le feuillet autographe, témoin de ces remords de conscience.

Le musicien qui peut introduire cinq morceaux anciens, d'un effet éprouvé, dans un opéra nouveau jouit d'un privilège immense, dont les musiciens français ont été privés. Boucher les trous d'un édifice musical avec de pareils diamants, c'est ragaillardir fièrement une partition.

Un plafond du chateau de Saint-Cloud représentait les cinq actes d'*Armide*. Cette œuvre de Pierre, premier peintre du roi, fut détruite en 1784. Elle disparut lorsque Marie-Antoinette fit changer la distribution du manoir qu'elle venait d'acquérir.

Les piccinnistes attaquaient Gluck dans sa personne et dans ses ouvrages, les gluckistes se bornèrent presque toujours à diriger leurs traits sur les partisans de Piccinni. Je donnerai dans le *Musiciana* les épigrammes et les chansons que les deux partis se lancèrent mutuellement à cette époque.

Noverre fait débuter la très jolie Mlle Gondolié. Protecteur des jeunes talents et voulant que cette danseuse poursuive sa carrière avec plus de rapidité, le comte d'Artois lui donne un brillant équipage.

Antoinette-Cécile Clavel, connue sous le nom de *Saint-Huberti*, la plus célèbre actrice que l'on ait vue sur le théâtre de l'Opéra, naquit à Toul, vers 1756. Ses misérables appointements ne lui fournissaient pas de quoi s'habiller d'une manière convenable. La pauvre accadémicienne royale ne possédait qu'une robe noire très mesquine, et c'est avec ce costume lugubre qu'elle assistait aux répétitions. Les demoiselles de l'Opéra sont railleuses, et se permettent volontiers des plaisanteries; la nouvelle actrice ne put échapper à leurs attaques, on lui donna le nom de *Madame la Ressource*, veuve qui figure dans *le Joueur* de Regnard. — Bien! très-bien! dit Gluck, le mot est juste, cette Madame la Ressource bientot sera la ressource de l'Opéra. » Les efforts constants de Mme Saint-Huberti pour développer ses qualités précieuses ne tardèrent pas à justifier la prédiction du maître.

Le Langage des Fleurs, tel est le titre d'un opéra que l'on préparait à la cour. — Nous aurons des pensées à Fontainebleau, c'est heureux au mois de novembre, » dit le marquis de Bièvre. — On n'y trouvera point de soucis, » répliqua le marquis Razins de Saint-Marc, auteur du livret. Les facéties de ce genre que l'on dit sur *le Langage des Fleurs*, engagèrent ce parolier à donner son opérette sous le titre de *Fatmé;* ce qui ne l'empécha de tomber comme les feuilles d'automne.

— 1777. L'Opéra vient de faire une acquisition précieuse, Mlle Gavaudan, cantatrice charmante, qu'il ne faudra pas rendre nulle pour les gens de gout, en lui forçant l'organe, en la contraignant d'adopter cette manière de chanter, qui ressemble plutot à une joute de crieurs publics, qu'à l'expression des sentiments dramatiques. » *État actuel de la Musique du roi*. 1778.

Audinot remet en scène *la Belle au Bois dormant* avec un tel luxe de danses, de costumes, de décorations que le public se porte en foule à ce spectacle. Jalouse de ce succès, l'Académie

lui fait défendre de donner cette pièce le mardi et le vendredi, jours favoris de l'Opéra.

La Bélinaye de La Rouërie, jeune officier aux gardes françaises, éperduement amoureux de Mlle de Beaumesnil, s'introduit chez elle par escalade nocturne. Ses intentions étaient pures, il voulait ainsi la forcer à lui donner sa main. L'actrice de l'Opéra s'y refuse généreusement en lui faisant sentir qu'on l'obligerait à quitter son régiment, qu'ils seraient malheureux l'un et l'autre, et qu'il pourrait bien la prendre un jour en aversion. Ce discours produisit un effet contraire à celui que Mlle de Beaumesnil en attendait. La Rouërie se montra plus ardent encore; et, rien n'ayant pu vaincre la résolution de la virtuose, l'officier désespéré se fit religieux à la Trappe.

L'aventure en serait plus romanesque et ses héros plus intéressants, si j'en restais là, comme l'ont fait certains chroniqueurs. Dussé-je gater mon dénouement, je dirai que La Rouërie jeta le froc aux orties et se garda bien d'épouser la séduisante cantatrice. Elle était secrètement la maîtresse de La Bélinaye, oncle septuagénaire du gentil officier. Les refus, la générosité, la grandeur d'ame exprimés avec une éloquence dramatique par Mlle de Beaumesnil, seront moins admirés quand on saura qu'elle craignait de perdre cinquante mille francs comptés chaque année par le vieillard amoureux et jaloux. La fortune de La Rouërie dépendait de son oncle; épouser le neveu c'était le ruiner, se ruiner soi-même. L'actrice avait compris, jugé sa position. Fille d'honneur bien que fille de l'Opéra, Mlle de Beaumesnil tint la foi promise à son galant suranné. Ce trait mérite d'être consigné dans les fastes du théâtre.

Le *Journal de Paris,* alors à son aurore, rapporta cet événement sans nommer les personnes intéressées, sans le donner en entier, sans désigner même le corps où servait l'officier. Le régiment des gardes françaises s'indigna de cette licence, et fit suspendre la publication de cette feuille pendant le mois de mars 1777. Gentilhomme breton, La Rouërie devint, en 1792, un des chefs des Vendéens révoltés.

Le Prévôt d'Exmes établit en 1770 le premier *Journal des*

Théâtres que la France ait possédé. Ne trouvant pas de souscripteurs, il s'arrêta dès le premier cahier, et tenta de nouveau l'entreprise en 1775. Plus heureux cette fois, il publia quatre numéros et réussit au point de compter cinq abonnés. Lefuel de Méricourt acheta le privilège de Le Prévôt, moyennant une pension viagère de 600 livres en 1776. La puissance des seigneurs qui protégeaient les actrices, la censure inquiète et partiale, des contrariétés méchamment suscitées, interrompaient à chaque instant le cours de ce journal redouté des comédiens. Un commis des fermes, Le Wacher de Charnois, imagina d'acquérir la dépouille de Lefuel. Amoureux d'une fille de Préville, il propose à cet acteur d'épouser la demoiselle, s'il veut lui faire obtenir en dot le privilège du *Journal des Théâtres*. L'amour-propre de Préville, de sa femme leur fit apprécier l'avantage de cette alliance. Ils adoptèrent de grand cœur ce projet, le firent valoir auprès de leurs camarades, l'intrigue agit de tous cotés, et Le Wacher, possesseur du privilège, épousa Mlle Préville. Ce ménage ne fut point heureux, l'époux infidèle n'ayant pu se détacher de Mlle Durancy, qui, malgré sa laideur, avait le talent de séduire et de conserver ses conquêtes.

Mlle Clairon s'étant reconnue dans un portrait que Fréron faisait d'elle, sans la nommer, exigea que l'insolent journaliste fût mis au For-l'Évêque. Il était malade et la reine voulut bien le soutenir contre l'actrice. Il fallut négocier beaucoup auprès des gentilshommes de la chambre, Mlle Clairon menaçait de quitter le théâtre si justice éclatante et prompte ne lui était faite. Fréron s'était accoutumé de telle sorte à la prison, qu'il n'aurait pas réclamé si la demande avait été faite par une autre personne. Préférant Vincennes au For-l'Évêque, il obtint d'être conduit à son lieu de prédilection, à sa maison des champs.

Castor et Pollux était annoncé, la reprise du chef-d'œuvre de Rameau n'eut pas lieu. L'Académie ne put obtenir les costumes du théâtre de la cour, sur lesquels elle comptait.

Maximilien Gardel fait représenter avec un grand succès *la Chercheuse d'Esprit*, ballet, où Mlle Guimard triomphe dans le rôle de Nicette.

La reine étant grosse en 1778, Vermont, son accoucheur, lui conseille d'abaisser l'édifice immense de sa coiffure; sa majesté portant souvent la main à ses plumes, cet exercice lui faisant soulever le bras, effort d'autant plus dangereux qu'elles étaient plus hautes. Les habitués de l'Opéra se flattent que cette réforme sera d'un heureux exemple pour les dames qui fréquentent ce spectacle.

Le 27 octobre 1777, les auteurs se réunissent et forment un corps constitué pour contrebalancer le pouvoir des comédiens relativement à la lecture, à la réception des pièces, à l'établissement des droits d'auteur d'après un système régulier. Cette assemblée nomme une commission de quatre membres : Saurin, Marmontel, Sedaine et Beaumarchais, elle prend le titre de *Bureau de Législation dramatique.*

Mlle Arnould perdait ses avantages dans les opéras de Gluck; les rôles d'Alceste et d'Armide avaient été donnés à sa rivale; l'intrigue plus que la supériorité du talent élevait Mlle Levasseur au premier emploi. Sophie Arnould quitta définitivement le théâtre. Voici les plaintes qu'un journaliste laisse échapper au sujet de cette retraite :

— Quelle idée peut-on avoir d'un genre de musique où Mlle Arnould, par exemple, n'est plus la première actrice; où M. Legros perd tous les agréments de sa belle voix, puisqu'il n'y a ni cadence (trille) à faire, ni sons prolongés à soutenir; où le récitatif est aussi simple que la parole. Si M. Gluck prend la peine de noter non-seulement les inflexions de la voix, mais encore les longues et les brèves, le mouvement et la durée, n'est-il pas évident que l'actrice n'a plus rien à faire? On a cherché longtemps la raison pour laquelle Mlle Arnould ne brillait pas dans les opéras de M. Gluck; c'est justement parce qu'elle est bonne actrice. C'est parce que, dans la bonne et véritable musique nationale, elle pouvait abréger ou prolonger à son gré les sons de sa voix, suivant que sa manière de sentir l'exigeait, ou même suivant qu'elle était plus ou moins fatiguée. Mais aujourd'hui qu'il s'agit de s'assujétir à la mesure, comme une simple coryphée, qu'a-t-on besoin de son talent? il devient superflu? »

Sophie Arnould avait d'ailleurs perdu le charme ravissant de son organe; le grasséyement qu'il faisait pardonner et que l'ac-

trice n'avait pu corriger devint alors insupportable, elle ne plaisait plus au public, on l'avait maintes fois huée quand elle entrait en scène. Ses méchancetés spirituelles avaient indisposé contre elle ses camarades ; on répondait à ses bons mots par des épigrammes, des chansons virulentes. L'abbé Galiani disait alors de la voix de Sophie : — C'est le plus bel asthme qu'il soit possible d'entendre. » Une attaque d'un autre genre vint frapper vivement la virtuose détronée. Elle chantait dans son appartement ayant vue sur le jardin du Palais-Royal (1); c'était pendant la nuit, et beaucoup de promeneurs s'étaient arrêtés pour écouter. Sophie exécutait l'air d'Iphigénie : *Adieu, conservez dans votre ame ;* tout à coup une voix tonnante, un Stentor, caché dans la foule des curieux, fit sonner d'un ton lugubre et solennel cette phrase d'*Alceste : Caron t'appelle, entends sa voix !*

La direction de l'Opéra passe à de Vismes, sous-directeur des fermes. Cet entrepreneur et sa compagnie déposent 500,000 livres dans la caisse de la ville de Paris, dont elle paie la rente. La ville y joint en outre 80,000 livres par an afin d'être déchargée de tout : c'est la première subvention que l'Académie royale de Musique ait reçue.

De Vismes du Valgay, écuyer, nommé directeur à ses frais, risques et périls, entrepreneur général de l'Opéra, possédant, pour douze ans, le privilège de ce spectacle, entre en jouissance le 1er avril 1778. Que de siècles ne formerait-on pas, en additionnant les chiffres de tous ces privilèges de 30, de 25, de 15, de 12, de 10 ans, dont l'exploitation n'a souvent duré que peu de mois ?

Le chevalier de Saint-Georges, créole, fameux dans l'art de tirer l'épée, musicien, violoniste habile, compositeur même, appuyé par une société de capitalistes, s'était présenté pour obtenir la direction de l'Opéra. Mlles Arnould, Guimard, Levasseur, de Beaumesnil, Heinel, Peslin, etc., adressèrent un placet à la reine pour représenter à sa majesté que leur honneur et leurs

(1) Mlle Arnould habitait la maison portant aujourd'hui le n° 15 de la rue Neuve-des-Petits-Champs. C'est dans le boudoir de cette virtuose que la Vénus hottentote se montrait en 1810 aux dilettantes.

privilèges ne leur permettaient pas d'être soumises à la direction d'un mulâtre. Saint-Georges avait des chances favorables, des protecteurs, on hésitait, la requête de ces amazones décida la question et le fit éloigner. L'armée d'Aladin remportait une première victoire contre un Timorkan.

De 1687 à 1713, les appointements des premiers sujets sont portés de 1,200 livres à 1,500.

De 1713 à 1776, on les doubla. Des gratifications y furent ajoutées afin d'engager les premiers sujets à ne pas se faire remplacer trop souvent. Ces récompenses étaient de trois espèces :

Première gratification ordinaire, annuelle.
Deuxième gratification extraordinaire.
Troisième gratification particulière.

Tel sujet favorisé pouvait ajouter ces trois gratifications à ses appointements et n'en faisait pas mieux son devoir.

En 1713, un premier sujet recevait par an.		1,500 liv.
En 1776, il touchait un traitement fixe de 3,000 liv. . .		6,000
Plus la gratification annuelle de.	1,000 . . .	
Plus la gratification extraordinaire de. .	1,000 . . .	
Plus la gratification particulière de. . .	1,000 . . .	

Afin d'exciter l'émulation, afin de récompenser le zèle des acteurs, de Vismes imagina de supprimer les deux premières espèces de gratification, et de les remplacer par des *feux*, sommes plus ou moins fortes, payées aux acteurs, jetons marquant leur présence, chaque fois qu'ils paraîtraient en scène. Le ministre approuva ce nouveau genre de comptabilité, qui permettait de rémunérer chacun selon ses œuvres. Il fut mis en usage en 1778. Le premier sujet, dont le traitement et les gratifications s'étaient élevés, en 1776, à 6,000 livres, reçut, pour l'exercice de 1778

Son traitement fixe de.	3,000 livres	7,500 livres.
90 feux à 50 livres.	4,500	

Plus la gratification particulière de 1,000 livres, s'il s'était comporté de manière à la mériter. Ce qui faisait alors 8,500 livres.

On préparait le *Roland* de Piccinni. Les répétitions en étaient suivies avec plus d'empressement que celles des opéras de Gluck. Les deux partis s'y rendaient, l'un pour découvrir les endroits faibles et les critiquer plus promptement, l'autre afin d'exalter d'avance l'œuvre du maître qu'il affectionnait. La jeune reine s'était déclarée en faveur de Gluck, et Piccinni, qui, dès son arrivée en France, avait trouvé son rival établi dans l'opinion publique à la ville comme à la cour, était frappé d'une espèce de réprobation; il portait l'étiquette de compositeur protégé par la Du Barry, depuis quatre ans exilée. Les musiciens français ne l'aimaient pas; la musique allemande leur plaisait, elle avait plus de rapport avec le style national et leur paraissait d'une imitation plus facile que la musique italienne, dont ils désespéraient de prendre la forme et l'accent.

Marmontel s'était mis en tête de transporter l'école italienne sur nos deux théâtres; il avait déjà travaillé pour Grétry, dont la renommée était à nulle autre pareille dans le genre comique. Marmontel imagina de prendre les meilleurs opéras de Quinault, d'en élaguer les épisodes, les détails superflus; de les réduire à leurs beautés réelles, de substituer à la prose rimée de Quinault des airs, des duos écrits en vers mesurés, des monologues pour le récitatif obligé, des chœurs en dialogue et d'un effet contrasté, de les ajuster aux formes de la musique italienne. C'est ainsi qu'il arrangea le livret de *Roland* pour un musicien qui ne savait pas un mot de français. Marmontel se fit son maître de langue; vers pour vers, presque mot pour mot, il fallait expliquer tout à Piccinni. Mais l'accent de la langue et le nombre frappaient si juste cette oreille excellente, que presque jamais, dans sa musique, ni l'un ni l'autre n'était altéré. C'est en travaillant avec Piccinni que Marmontel apprit à faire des vers lyriques; secret ignoré de tous les poètes français.

Le 27 janvier 1778, première représentation de *Roland*. L'exécution en est très défectueuse. Mlle Levasseur (Angélique) chante faux plus d'une fois; la tournure de Legros ne paraît pas convenable pour le gracieux et séduisant Médor; Larrivée se montre inférieur à Chassé, dont on avait gardé le souvenir. Larrivée ne

rend pas la scène de fureur comme le faisait son prédécesseur dans l'opéra de Lulli. Malgré ces imperfections, ces défauts d'exécution, le public accueillit *Roland* avec une faveur marquée. La reine assistait à ce spectacle avec Mme Élisabeth. Marie-Antoinette n'applaudit point; c'était pousser trop loin la protection qu'elle accordait à Gluck. Piccinni fut ramené chez lui comme en triomphe; hélas! il en était sorti d'une manière bien triste quelques heures auparavant. Le succès de *Roland* s'accrut à chaque représentation. Le charme de la mélodie, le nombre et la variété des morceaux, leurs formes élégantes firent une vive impression. Les airs de danse réunirent tous les suffrages; l'auteur n'en avait jamais fait et n'aimait pas la danse.

Lorsque j'entonnais, devant Grétry, l'air peu digne d'un paladin tel que Roland : *Je me reconnais, je respire,* ce maître, prompt à saisir la réplique, recommençait la phrase et l'achevait en disant ces paroles :

Prends ce papillon,
Ma commère,
Sur le cotillon
De ma mère.

L'opéra de *Roland* n'offre qu'une belle scène : le contraste des fureurs du neveu de Charlemagne avec la joie tranquille et naïve des bergers, témoins des amours d'Angélique et de Médor. Tout le reste n'a rien de dramatique. Bien qu'il eût désigné le sujet de cet opéra, malgré son admiration pour Quinault, Louis XIV dit en le voyant représenter pour la première fois : — Ce Roland n'est qu'un vieux fou, Angélique une grisette, et Médor un faquin. »

Mme Du Deffand voulait conduire Voltaire à l'opéra de Piccinni; le malin philosophe, alors malade, lui répondit :

De ce *Roland* que l'on nous vante,
Je ne puis, avec vous, aller, ô Du Deffand!
Savourer la musique et douce et ravissante.
Si Tronchin le permet, Quinault me le défend.

Remarquez, s'il vous plaît, que Voltaire s'était montré le

champion de Quinault; il prétendait venger ce poète des attaques de Boileau. Voltaire, oubliant qu'il avait mis *Roland* à coté de nos belles tragédies, change de gamme et le dénigre à son tour afin d'avoir le plaisir de rimer une antithèse. — Je ne connais rien de *plus sublime* que le chœur des suivants de Pluton dans *Alceste.* » Voilà ce qu'avait écrit le même don Quichotte; prêt à faire son thème de plusieurs manières, selon les circonstances, il prodiguait tour à tour l'éloge et l'épigramme à l'auteur d'*Alceste,* d'*Isis,* de *Roland* et d'*Armide.*

Roland est un guerrier sans cœur (chœurs), il sera bon quand nous aurons la guerre (Mlle Laguerre dans le rôle d'Angélique), il serait excellent si Larrivée était *chassé,* disaient les gluckistes. Ils logèrent le musicien dans la rue des Petits-*Champs,* et le poète dans celle des Mauvaises-Paroles. Les piccinnistes, à leur tour, casèrent Gluck dans la rue du Grand-Hurleur, et Grétry dans celle du Champ-*Fleuri.* Ces indications furent écrites sur les affiches mêmes de l'Opéra.

Les piccinnistes additionnèrent les recettes des douze premières représentations de *Roland,* afin d'en comparer le total à celui des douze premières d'*Iphigénie en Aulide. Roland* présentait un total de 61,920 livres 15 sols, excédant celui d'*Iphigénie* de 87 livres 18 sols. Les gluckistes se hatèrent de compter par quatorze représentations, au lieu de douze, et l'addition de ces deux recettes fit pencher la balance en faveur d'*Iphigénie,* dont le produit passa de 1,413 livres celui des quatorze recettes de *Roland.*

On fit le même rapprochement pour *Céphale et Procris* de Marmontel et Grétry, remis en scène avec beaucoup de frais et de soins, sans donner des résultats plus satisfaisants que ceux obtenus lors de sa nouveauté. Deux représentations d'*Alceste* et deux d'*Iphigénie en Aulide* avaient produit 14,665 livres; les recettes de *Céphale,* pour un nombre égal d'exhibitions alternatives, n'étaient arrivées qu'à 3,375 livres. Un gluckiste signant *Urluberlu,* se permit, d'apostropher Marmontel, plus avide encore d'argent que de gloire, en lui disant : — De 14,665 otez 3,357 reste 11,308. Cela vous paraît-il net et clair? J'aime ce

que tout le monde comprend, je me moque des grandes phrases et de la méthaphysique de vos raisonnements sur l'harmonie et la mélodie. »

Ces attaques et beaucoup d'autres que les gluckistes avaient dirigées sur *Céphale et Procris*, en excitant la colère de Marmontel, fort irascible de sa nature, le déterminèrent à se jeter dans le parti contraire. La haine qu'il professait à l'égard de Gluck fut la première cause de son dévouement envers Piccinni. La Harpe était le galant de Mme Suard; il fut mis à la porte par un mari peu satisfait des facéties de sa femme. Suard figurait dans les rangs des gluckistes, La Harpe s'enrola sous la bannière de Piccinni, pour avoir à combattre son rival en amour. Vous voyez que Marmontel et La Harpe, ces deux champions de la musique italienne, embrassèrent avec ardeur son parti pour des raisons étrangères à l'art, dont ils n'avaient du reste aucune connaissance.

> Tel jadis l'andabate, armé de son poignard,
> Combattait à l'aveugle et vainquait par hasard.
>
> SANLECQUE, *le Geste*, poème.

Le succès de *Roland* fut suivi d'une bordée d'épigrammes. Arnaud s'en prit cette fois à l'arrangeur du livret.

> Ce Marmontel si long, si lent, si lourd,
> Qui ne parle pas, mais qui beugle,
> Juge la peinture en aveugle
> Et la musique comme un sourd.
> Ce pédant à si triste mine,
> Et de ridicules bardé,
> Dit qu'il a le secret des beaux vers de Racine;
> Jamais secret ne fut si bien gardé.

Non sans doute, il n'avait pas le secret des vers de Racine, et tant mieux pour lui, tant mieux et mille fois tant mieux pour le fortuné Piccinni! Si Marmontel avait bati, fabriqué, fagoté ses strophes à la manière des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, le maître italien n'aurait pu faire cadrer aucune mélodie gracieuse sur cette prose rimée, d'une irrégularité désespérante, et dont le

plain-chant de Lulli pouvait seul s'accommoder. Arnaud, l'abbé gluckiste, ne se doutait pas que son trait frappait à faux, et bien mieux ! que son épigramme était le madrigal le plus gentil, le compliment le plus flatteur, dont il pût gratifier un poète lyrique, un ami. Voilà ce que c'est que de combattre à l'aveugle, andabate maladroit !

Turgot avait les oreilles fatiguées de ces querelles dont il se souciait fort peu, ce ministre disait : — Je conçois que l'on aime la musique de Gluck, mais il me paraît difficile d'aimer les gluckistes. »

— Je ne salue point un homme qui n'aime pas la musique de Gluck, » s'écriait un enthousiaste de ce maître.

— Il n'y a qu'une vérité dans le monde, et c'est Gluck qui l'a trouvée. » Ce mot, dit par Larrivée, produisit un horrible scandale. Framery se hata de lancer une page de rimes pitoyables contre l'audacieux acteur. Agamemnon se permettait d'approuver la musique d'*Iphigénie*, quelle impertinence ! Admirateur des œuvres de Gluck, Larrivée abjura tout amour-propre d'acteur, et voulut se rendre digne de les chanter en commençant de nouvelles études sous la direction d'un tel maître : il y réussit.

Les épigrammes, les bons mots, les pamphlets; les épîtres, étaient les armes légères que l'on employait pour ces attaques. Marmontel eut recours au gros canon et composa *Polymnie*, iliade ou plutot satire, diatribe immense. La guerre de 1776 forme le sujet de ce poème en onze chants, où le rimeur exalte Piccinni, déchire Gluck, écrase sans pitié, sous le nom de *Trigaud*, l'abbé gluckiste Arnaud. Je citerai quelques vers de *Polymnie* pour vous faire connaître jusqu'à quel point l'esprit de parti, le fanatisme de la haine peuvent égarer un homme de talent.

Il arriva le jongleur de Bohême :
Sur les débris d'un superbe poème,
Il fit beugler Achille, Agamemnon ;
Il fit hurler la reine Clytemnestre ;
Il fit ronfler l'infatigable orchestre ;

Du coin du roi les antiques dormeurs
Se sont émus à ses longues clameurs;
Et le parterre, éveillé d'un long somme,
Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme.
— Il va changer et vos lois et vos mœurs,
Disait Trigaud. Le voilà le Terpandre,
L'Épiménide et l'Orphée allemand.
Qu'à son triomphe on dresse un monument;
Dans l'univers sa gloire va s'épandre.

Marmontel se garda bien de mettre au jour cette longue méchanceté; Suard, bretteur exercé, renommé, l'avait menacé de le perforer s'il prenait cette licence. *Polymnie* faisait les délices des soupers où les piccinnistes abondaient; le fils de l'auteur l'a publiée en 1820.

La direction de l'Académie ne payait point d'avance les opéras de Piccinni. Au lieu du prix convenu, 12,000 livres, que l'on comptait à Gluck pour chacune de ses partitions, Piccinni touchait un droit fixe de quatre cents francs par représentation. Ce marché valait beaucoup mieux pour le musicien.

Ninette à la cour, ballet pantomime de Maximilien Gardel réussit complètement.

Châteaublanc était l'inventeur d'une lanterne à réflecteur qui portait la lumière à de grandes distances. Un de ces réverbères, placé depuis quelque temps sur la tour des Baleines à l'île de Ré, produisait un si brillant effet que l'on voulut en mettre un plus puissant encore sur la tour de Chassiron dans l'île d'Oléron. Cette nouvelle épreuve réussit, et donna l'idée de supprimer le lustre de l'Opéra, dont le mécanisme et la lumière incommodent également un grand nombre de spectateurs. De Vismes essaya d'éclairer la salle de l'Académie au moyen d'un foyer, d'un phare placé dans l'ouverture du cintre et fut obligé de renoncer à cette entreprise, qui donnait de bons résultats. Mais les femmes se plaignirent de l'ombre désobligeante dans laquelle cette lanterne, ouverte du coté de la scène, les plongeait : elles voulaient être vues. Plus tard, vers 1826, Locatelli fit de nouveaux essais de ce genre, et le lustre prévalut encore.

Mozart revint à Paris en 1778, y resta pendant huit mois, et n'écrivit rien pour notre scène; on ne connait pas l'écueil contre lequel échoua l'espoir capital de ce jeune maître, nonobstant l'intervention directe de Noverre, le crédit et l'amitié de Grimm et beaucoup d'autres protections marquantes. Ses lettres ne nous apprennent presque rien à ce sujet. Voici les seuls passages qui s'y rapportent :

— On trouve difficilement un bon livret, les vieux, qui sont encore les meilleurs, ne cadrent plus avec le style moderne, et les nouveaux ne valent rien; car la poésie, seule chose dont les Français pouvaient encore être fiers, devient tous les jours plus mauvaise, et ici c'est justement la poésie qui doit être bonne, puisqu'ils n'entendent rien à la musique. »

— Il n'y a que deux livrets qui pourraient me convenir. Le premier, en deux actes, est *Alexandre et Roxane*; mais le poète est encore à la campagne. Le second, en trois actes, est *Démophon*, traduit de Métastase, entremélé de chœurs et de ballets, arrangé pour la scène française. Jusqu'à présent, je n'ai pu voir ce dernier. »

— Si l'on me fait écrire un opéra, j'aurai beaucoup de désagréments; mais cela m'inquiète peu; j'y suis habitué déjà. Mais c'est que cette maudite langue française est si chienne (*hunds föttisch*) pour la musique ! c'est vraiment une pitié ! L'allemand serait divin en comparaison. Et les chanteurs, bon Dieu, les chanteurs ! Ils ne méritent pas ce nom, car ils ne chantent point; ils crient, ils hurlent à pleine gorge, du nez et du gosier. »

Gluck avait quitté Paris lorsque Mozart arriva dans cette ville; il y resta depuis le mois de mars 1778 jusqu'à la fin d'octobre suivant. Ainsi tout ce que certains biographes ont fait dire à Gluck par Mozart, au sujet de la mauvaise fortune d'*Alceste*, les prédictions du jeune musicien, les larmes versées dans le sein de l'illustre maître, sont des inventions de littérateurs.

— Si j'étais dans un endroit où l'on eût des oreilles et un cœur, quelque connaissance de la musique et un peu de gout, je rirais volontiers des intrigues qui se forment contre moi; mais je me trouve dans un monde uniquement composé *d'animaux et de brutes*, musicalement parlant. Et comment en serait-il autrement? C'est ainsi qu'ils sont tous dans leurs faits, gestes et passions. Il n'y a pas dans l'univers un

endroit comme Paris. Ne croyez pas que j'exagère, quand je parle ainsi de leur musique. — Cependant me voilà ici. Je dois tout supporter, mon père, pour l'amour de vous. Dieu veuille que je revienne d'ici le gout sauf! Je prie Dieu chaque jour de m'accorder la force de rester à Paris, de me permettre de faire honneur à la nation allemande ainsi qu'à moi-même.

— Le baron de Grimm et moi, nous exhalons souvent notre colère contre la musique d'ici, mais entre nous; car en public il faut crier *bravo, bravissimo!* en applaudissant à outrance. Ce qui me fâche le plus en tout cela, c'est que messieurs les Français n'ont amélioré leur gout qu'en autant qu'ils peuvent supporter aujourd'hui la bonne musique; mais de reconnaître que la leur fût mauvaise, Dieu préserve! et le chant! *ohimé!* Je pardonnerais encore aux chanteuses de ce pays leur brailleries françaises, si elles ne chantaient pas des airs italiens; gater la bonne musique, voilà qui vraiment est intolérable! »

A cela Mozart le père répondit comme un oracle :

— Il est facheux, sans doute, que les Français n'aient pas encore entièrement changé de gout; crois-moi, cela viendra peu à peu; refondre tout un peuple n'est pas une bagatelle. C'est assez qu'à présent les Français soient en état d'écouter le bon; insensiblement ils apprendront à connaître la différence. »

Plusieurs la connaissent maintenant; mais ni le père ni le fils ne devaient être témoins de la conversion musicale d'une trop minime partie de notre nation. Le public de Paris est toujours ce qu'il était du temps de Mozart.

Le 1er avril 1778, la reine était venue à l'Opéra, mais avec l'intention de passer à la Comédie-Française incognito pour assister au couronnement de Voltaire. Un billet, qui lui fut remis dans sa loge, la força d'abandonner ce projet. Les actrices de tous les théâtres allèrent présenter leur hommage à l'illustre vieillard. Il s'empressa de les visiter à son tour, et quand il se rendit chez Mlle Arnould, on admira la conversation légère et spirituelle du philosophe et de la cantatrice. Le duo concertant excita le plus vif intérêt.

Les danseuses Cécile et Michelot se disputent Nivelon. Cécile, bien que plus jolie, ne peut toucher le cœur de ce beau Narcisse. Dans un accès de fureur jalouse, elle égratigne la fi-

gure, arrache les cheveux de son heureuse rivale. Cet esclandre fait connaître au comte d'Artois les bontés particulières dont Mlle Michelot, qu'il avait couverte de diamants, favorisait le danseur Nivelon, chevalier gentil qui faisait prendre à son altesse le rôle de l'autre chevalier.

Une compagnie de chanteurs italiens, appelés par de Vismes, débute, sur le théâtre de l'Académie, le 9 juin 1778, par une *opera buffa* de Paisiello, *le Due Contesse*, avec peu de succès. Un ballet de Noverre, *les Petits Riens*, sert de cortège aux représentations italiennes, données les jours où l'opéra français gardait le silence.

Caribaldi, Viganoni, ténors; Poggi, Gherardi, Focchetti, basses; Tosoni, baryton; Mmes Chiavacci, Rosina et Costanza Baglioni, Farnesi, figuraient dans cette société chantante, assez médiocre, dont la direction musicale était confiée à Piccinni. Très jeune encore, Viganoni devint plus tard un admirable virtuose. *Le Finte Gemelle*, *il Curioso indiscretto* firent peu de sensation; on accueillit avec enthousiasme *la Frascatana* de Paisiello; *la Buona Figliola* de Piccinni, qui venait d'être applaudie par l'Europe entière, obtint une faveur semblable à Paris.

Castor et Pollux remis en lumière le 11 octobre 1778, lutte vigoureusement et fournit une suite de belles recettes, dont la première s'élève à 5,908 livres.

Afin de se délivrer des poursuites des lullistes, de Vismes remit en scène le *Thésée* de Lulli, composé depuis cent quatre ans à cette époque. *Thésée* fut sifflé. Les partisans de Lulli n'avouèrent pas la défaite de leur patron, attendu que l'on avait fait des additions, des changements à son ouvrage, additions qu'ils eurent soin de signaler par de bruyantes huées. Cette marque d'affection pour Lulli compléta sa déroute, l'opposition se chargeait de vilipender tout le reste. Un lulliste désolé s'enfuit à la campagne, et ne voulut plus entendre d'autre ramage que celui des oiseaux. De sa retraite il adressa les vers suivants aux gluckistes, aux piccinnistes.

Qu'ils me sont doux ces champêtres concerts,
Où rossignols, pinsons, merles, fauvettes,

Sur le théâtre, entre des rameaux verts,
Viennent gratis m'offrir leurs chansonnettes !
Quels opéras me seraient aussi chers !
Là n'est point d'art, d'ennui scientifique;
Piccinni, Gluck, n'ont point noté les airs;
Nature seule en dicta la musique,
Et Marmontel n'en a pas fait les vers.

Quinault savait très bien combiner la danse avec les scènes de ses opéras. Le premier acte de *Thésée* est terminé par une danse guerrière d'une vive et brillante expression : au troisième acte, celle des furies autour d'Églé, l'île enchantée du quatrième sont les types des scènes terribles, des tableaux gracieux du ballet de *Psyché* que Pierre Gardel fit représenter douze ans après cette reprise de *Thésée.*

Gluck avait prévu depuis longtemps la défaite des lullistes, en homme adroit, il travaillait secrètement à se concilier ce parti. Gluck se déchainait contre les Italiens et ménageait, flattait avec esprit les amateurs de la musique française, afin de les enroler sous ses drapeaux au moment où leur troupe vaincue et découragée mettrait bas les armes. A la dernière reprise d'*Armide*, en 1764, on avait supprimé le quatrième acte de cet opéra; les fanatiques s'en plaignirent hautement, crièrent au scandale. Ils paraissaient beaucoup plus offensés de l'injure faite à Quinault, leur parolier favori, que des coupures désobligeantes dont la partition de Lulli venait d'être victime. Quinault et Lulli, c'était Oreste et Pylade, deux inséparables, un tout, depuis un siècle identifié dans l'esprit de ces dilettantes. La déroute de *Thésée* ne leur laissait aucun espoir de maintenir Lulli sur la scène. Y rétablir Quinault dans toute sa splendeur et sa force, consacrer ses chefs-d'œuvre par une musique nouvelle, les rajeunir, leur assurer une longue existence était une entreprise aussi louable qu'audacieuse, un coup de partie. Diplomate profond autant que habile musicien, Gluck harangua les lullistes, je puis rapporter son discours, il me semble que j'entends ce maître leur dire : — Reposez-vous sur moi; je vais vous rendre *Armide*, votre *Armide* chérie, que des barbares avaient privée de son quatrième

acte; cette *Armide* que Marmontel, démolisseur d'opéras, réduirait à trois actes si vous lui permettiez d'y toucher. Je vous la rendrai tout entière; rajeuni par mes accords, ce drame sublime va rester à la scène pendant un autre siècle. Je connais votre gout national pour les vers, les mots, les paroles avant tout! Je sais mon Lulli tout aussi bien que vos acteurs académiciens, j'imiterai son style, et vous croirez l'entendre encore en applaudissant mon œuvre. »

Les lullistes, mis hors de combat, ne pouvaient pas rester en repos au milieu de la conflagration musicale : ils embrassèrent la cause de Gluck. N'avons-nous pas vu le parti légitimiste s'unir aux républicains, livrer bataille sous une même bannière pour combattre les ministériels? Dissidentes entre elles, ces deux troupes se donnaient la main pour écraser l'ennemi commun.

Étudiez l'une et l'autre *Armide*, vous reconnaitrez que ces deux partitions ont un air de famille, des traits de ressemblance étonnants. Gardez-vous bien d'attribuer de fréquentes imitations à l'impuissance de faire mieux. Si le maître allemand suit les traces de Lulli, s'il daigne s'emparer de ses dessins, de ses types, de sa psalmodie même, c'est qu'il a voulu plaire à ses auditeurs. Au lieu de l'accuser de plagiat, applaudissez plutot à l'homme d'esprit, au madré compère, ayant recours à ces moyens afin de se préparer un nouveau succès. *Armide* est le quatrième opéra français ou devenu français de Gluck, il est donc le plus jeune relativement aux trois qui l'ont précédé, si l'on regarde son acte de naissance; *Armide* n'en est pas moins l'opéra de Gluck le plus vieux à l'égard du style. Cette observation est un argument sans réplique. Si le musicien a ridé le front de son *Armide,* c'est qu'il avait ses raisons pour en agir ainsi.

Deux charmantes danseuses, Mlles Cécile et Dorival, s'aventurent à chanter les rôles de Colin, de Colette dans *le Devin du Village*. Le public fait comprendre à ces virtuoses qu'il préfère leur danse aux accents peu flatteurs de leurs voix. Mlle Cécile refuse de danser parce qu'on ne lui donne pas un costume aussi galant que celui de Mlle Guimard, et la rebelle Cécile est conduite au For-l'Évêque. Rassurez-vous, trop sensibles lecteurs,

le prince de Conti veille sur cette jolie prisonnière, il se hâte de lui rendre la liberté.

M[lle] Dorival se permit un jour d'envoyer fort énergiquement l'orgueilleux Gaétan Vestris où vous savez, c'est-à-dire, à la promenade. Le maître de ballets obtient du ministre une lettre de cachet, et la montre à la danseuse en lui proposant un amiable accommodement; des concessions de part et d'autre.

Dorival s'en indigne et demande des fers,
Du front dont elle aurait condamné ce pervers.

Les verrous du For-l'Évêque sont à peine tirés sur cette virtuose séduisante, que le peuple de ses admirateurs en est averti. La cause de sa disgrâce est connue, on n'ignore pas les conditions proposées et rejetées avec une fierté digne de Pénélope. L'oppresseur doit danser le soir même, la salle est comble. A son entrée en scène, le berger Vestris est accueilli par une tempête de sifflets, un orage furibond de cris, de trépignements, de huées. Il veut se retirer, on l'en empêche, et, d'une voix intelligible, malgré le nombre des orateurs, le parterre lui signifie l'ordre de se rendre à l'instant même, sans quitter son habit de théâtre, sur lequel il va jeter une casaque de voyage, lui signifie l'ordre formel de monter dans un fiacre, qui l'attend à la porte, pour aller quérir la belle et dolente captive. Il la ramènera sur la scène et dansera gracieusement avec elle son tambourin favori. Directeur, régisseurs, inspecteurs, gens du ministère et de la police, assemblés à l'instant par ce canon d'alarme, décidèrent que Vestris devait obtempérer à la volonté suprême et nettement formulée du public. Il le fallait! comme a dit plus tard un directeur de saltimbanques.

Les prisonniers dramatiques menaient joyeuse vie au For-l'Évêque, le berger Vestris s'y présente et tombe juste sur le dessert d'un souper charmant que M[lle] Dorival terminait avec des amis, des amies. Nouvelle explosion d'un autre genre; le vin de Champagne coule à grands flots, on veut griser Vestris et l'on prêche d'exemple. Le public comptait des pauses avec une patience, un calme stoïques.

Pour les amants heureux attendre c'est jouir.

Le parterre savourait les douceurs de sa victoire. Il voit enfin paraître Vestris donnant la main à sa bergère. A leur démarche incertaine, à leurs pas chancelants, on reconnut bientot les résultats d'un festin largement arrosé. L'orchestre a sonné, les deux concertants en ont saisi la cadence, le tambourin pastoral devient un duo d'égypan, de bacchante, et le public satisfait, triomphant se retire enivré comme les virtuoses qu'il venait d'applaudir.

XII

De 1779 à 1781.

Activité prodigieuse. — Réglement sur les coiffures. — Complot, révolte, arrestations. — Magnanimité de Gaëtan Vestris. — Chevaliers de cinq louis. — La ville reprend l'administration de l'Opéra. — Recettes et dépenses. — Le masque brisé. — Le juif converti. — Triomphes du duc de Chartres. — *Le Devin du village* n° 2. — Les deux *Iphigénie en Tauride*. — *Écho et Narcisse*. — *Mirza*, ballet; un jeune violoniste. — Facéties. — *Atys*, Marmontel introduit les vers à l'Opéra. — Mlle Théodore. — Nouvelle direction. — Droits d'auteur. — Emplois et rôles. — Triomphe du comte d'Estaing. — *Persée* de Philidor. — *Le Seigneur bienfaisant*, Lays, Mme Saint-Huberti. — *Iphigénie en Tauride* de Piccinni. — Une Érigone au For-l'Évêque.

L'activité du nouvel entrepreneur fut telle qu'il parvint en peu de temps à changer d'opéras comme on change de comédies. Les représentations de l'Académie avaient lieu trois fois par semaine en été, quatre fois en hiver; de Vismes ouvrit son spectacle tous les jours. On réclama contre cette innovation, le conseil d'état décida que l'Académie ayant le droit de commander aux autres théâtres, était parfaitement libre d'en agir ainsi, quand cela lui paraissait avantageux. De Vismes donna même cinq opéras différents par semaine; il chassa de son spectacle l'uniformité qui le rendait languissant, et condamnait les amateurs à voir une pièce pendant cinq, six et même onze mois de suite. La scène de l'Opéra présenta successivement les meilleurs ouvrages qui, depuis 1676 jusqu'en 1778, avaient obtenu la fa-

veur du public. De Vismes s'efforça de contenter tous les gouts en faisant cette revue historique, en montrant cette galerie où figuraient tous les genres de musique française. Les ouvrages nouveaux étaient mis en scène et plus fréquemment qu'au temps passé. Les opéras italiens avaient été reçus avec transport en 1752, de Vismes sut varier son répertoire au moyen d'une compagnie qui représenta les meilleurs opéras bouffons de Piccinni, d'Anfossi, de Paisiello. C'était un feu roulant d'airs, de chœurs, de duos italiens ou français. On chantait, on dansait avec une ardeur jusqu'alors inconnue, et qui ne s'est plus renouvelée.

De Vismes fit écrire par Grétry *les Trois Ages de la Musique*, pièce relative à la circonstance. Ces trois âges étaient ceux de Lulli, de Rameau, de Gluck. Piccinni se plaignait amèrement de ce qu'on n'avait pas mis un quatrième âge pour lui. Son ami La Harpe s'empressa de le consoler en lui disant : — Quand je songe aux huées, aux sifflets qui viennent d'accueillir ces *Trois Ages de la Musique*, je compare l'expression de votre mécontentement à la plainte d'un écolier faché de n'avoir pas été fouetté comme ses camarades. »

Malgré les éloges que de Vismes recevait et la justice que lui rendaient tous les partis, ses forces ne lui permirent pas de lutter pendant plus d'un an contre des ennemis domestiques, ardents, ingénieux pour lui susciter des contrariétés, ennemis d'autant plus dangereux qu'ils se relayaient afin de ne lui laisser aucun repos. On peut juger des travaux, des peines, des frais dans lesquels une variété si brillante et si prolongée dut l'entrainer; surtout si l'on considère la quantité, l'éclat, la magnificence des costumes et des décors nouveaux. Il avait fait venir d'Italie les frères Galliari, peintres les plus estimés de leur nation et de leur époque. Le public accourait en foule à ce spectacle lyrique, devenu tout à coup attrayant au dernier point. L'abondance des recettes ne couvrait pas le chiffre de la dépense. De Vismes était comblé de félicitations, et de Vismes se ruinait; d'ailleurs, ses réformes, sa nouvelle manière d'administrer froissaient des intérêts particuliers et lui formèrent une opposition

redoutable, qui l'accablait de sarcasmes et de dégouts. Ses talents et sa fermeté ne purent déraciner les abus d'une administration dès longtemps vicieuse. La reine le protégeait, et pourtant de Vismes ne put résister aux haines, aux cabales intestines, aux tracasseries de tout genre. Il offrit la résiliation de son bail, que l'on accepta plus tard.

Beaumarchais se donna beaucoup de mouvement pour supplanter de Vismes, et ne réussit point. Ce directeur sûr de son autorité, ferme en son lit de justice, rendit un arrêt solennel pour interdire l'entrée de l'amphithéâtre aux femmes qui portaient des coiffures colossales. Cette mesure de police administrative fut prise afin de prévenir une infinité de disputes causées par ces bastions emplumés, édifices mouvants qui masquaient le théâtre à ceux qu'un malheureux destin plaçait derrière ces dames. Ce réglement et les caricatures que l'on publia contre ces ridicules poufs, ces panaches, ne les firent point tomber. M[lle] Saint-Quentin, très renommée pour les coiffures, se hata d'en inventer une qu'elle appela *coiffure à la de Vismes*. Elle n'eut aucun succès même à l'Opéra. Toujours attentive à fournir au peuple une distraction à sa misère, un aliment à sa curiosité, la police fait habiller des hommes, des femmes à la mode, et les coiffe *à la monte-au-ciel*. Exposés dans un café de la foire Saint-Ovide, place Louis XV, ils y chantent, avec accompagnement d'orchestre, des chansons licencieuses. Cette farce, offerte gratis, attire une foule immense.

L'activité prodigieuse que le directeur mettait dans l'exploitation de son Académie, ses nombreux succès, firent croire qu'il gagnait déjà 200,000 livres. Les chefs des ballets et des chœurs voulurent se rendre indépendants et s'emparer même du pouvoir. Ils employèrent une infinité de moyens pour engager de Vismes à se démettre en leur faveur. On promit de déposer 800,000 livres pour garantir le succès du nouveau système qu'ils se proposaient d'introduire dans le gouvernement de l'Opéra. Les acteurs s'étaient joints à cette ligue ; leurs assemblées, qu'ils nommaient *congrès*, se tenaient chez M[lle] Guimard, en son palais de la Chaussée-d'Antin. La révolte était flagrante, et le dieu

de la danse, Auguste Vestris, déclarait hautement qu'il en était le Washington.

Les esprits s'aigrissant tous les jours davantage, les tracasseries devenaient plus vives et plus fréquentes. On se voyait forcé de réclamer sans cesse l'appui de l'autorité, laquelle aux prises avec les chefs du complot, était souvent réduite à dissimuler son ressentiment afin de ne pas porter l'esprit de sédition au dernier période. — Le ministre veut que je danse, disait Mlle Guimard; eh bien! qu'il y prenne garde, je pourrais bien le faire sauter. »

A. Vestris avait répondu fort insolemment à de Vismes, celui-ci s'avisa de lui dire : — Mais, monsieur Vestris, savez-vous bien à qui vous parlez? — A qui je parle? au fermier de mon talent. »

Mlle Guimard conduisait l'intrigue avec adresse, elle empêchait de prendre un parti violent, disant à ses camarades : — Je vous le recommande! surtout, point de démissions combinées; c'est ce qui a perdu le parlement. »

Mlle Arnould osa dire au ministre Amelot au sujet des rigueurs qu'il déployait en cette circonstance : — Vous devez savoir, monseigneur, qu'il est plus facile de composer un parlement qu'un opéra. » Apostrophe mortifiante pour ce ministre, intendant de Bourgogne lors des troubles de la magistrature, destructeur et reconstructeur du parlement de Dijon.

Après huit ans passés de mariage, la reine accouche d'une fille le 19 décembre 1778. Un *Te Deum* solennel fut chanté dans toutes les églises *pour l'ouverture du ventre de la reine*, c'est ainsi que s'exprimait l'archevêque de Paris en son mandement. On craignait que Marie-Antoinette ne fût stérile, et la naissance de Madame excita des transports de joie. La ville de Paris se proposait de donner de brillantes fêtes pour cette même ouverture, le roi, la reine voulurent que les fonds destinés à cette frivole dépense fussent consacrés à doter cent filles pauvres. Leurs majestés ajoutèrent 50,000 livres à la somme que la ville assignait pour cet objet. Une jeune fille nommée *Lise* se fait inscrire, on lui demande quel est son amoureux. Lise répond qu'elle n'en a point, croyant que la ville fournissait de tout. La ville s'empressa

de lui choisir un mari. Houdon fit le buste en marbre de Lise, c'est un des plus gracieux ouvrages de ce maître.

L'Académie appartenait à cette époque à la ville, et suivit son exemple en dotant, mariant une jeune fille. Les 1,200 livres de la dot furent déposées entre les mains de Mlle Guimard, trésorière élue par les souscripteurs académiciens. On devait servir le banquet nuptial au Wauxhall d'hiver; tout Paris était en émoi pour assister à cette réunion brillante, à ce bal ravissant. L'autorité ne le permit pas; elle regarda cette bonne action comme une parodie de ce que la ville avait fait, et donna l'ordre de fermer les portes de ce lieu public.

Mlle Guimard possédait un palais dont le jardin d'hiver, la salle de spectacles, les galeries et les salons offraient un vaste et délicieux asile à la fête : elle s'y réfugia. Quelques incidents la troublèrent pourtant : l'orchestre de l'Opéra, scandalisé de ce qu'on ne l'avait pas compris dans le nombre des souscripteurs, regarda cet oubli comme injurieux, et refusa son assistance. Il fallut recourir à de vulgaires ménétriers, dont l'inexpérience déchira les oreilles que les symphonistes de l'Académie auraient charmées. Furieuse de ce qu'on avait éludé ses défenses, l'autorité fit remettre et signifier pendant le repas, une lettre de cachet à Vestris, à Dauberval, pour être conduits à l'instant au For-l'Évêque. Cette punition leur fut infligée à cause de leur révolte et de leur refus de danser le mardi précédent à la représentation d'*Armide*.

Gaétan Vestris était présent à cette exécution brutale et despotique, ses adieux à son fils, bien que touchants, excitèrent l'hilarité de la bande joyeuse. Après avoir embrassé tendrement ce digne successeur, il lui dit : — Allez, Auguste, allez en prison, voilà le plus beau jour de votre vie. Prenez mon carrosse et demandez la chambre de mon ami le roi de Pologne; faites grande et noble chère, je payerai tout. »

Ce mot d'une emphase si plaisante en rappelle un autre du même genre. Lorsque le jeune Vestris débuta, son père, vêtu du plus riche et du plus sévère costume de cour, l'épée au coté, le chapeau sous le bras, se présenta sur l'avant-scène avec lui.

Après avoir adressé dignement au parterre une allocution sur la haute importance de son art et les grandes espérances que donnait l'héritier de son nom, il se tourna d'un air imposant vers Auguste, et lui dit : — Allons, mon fils, montrez votre talent au public ; votre père vous regarde. »

La famille Vestris, nombreuse et très unie, arrivait en corps dans la salle de l'Opéra toutes les fois que le virtuose Auguste dansait, et ne s'y montrait jamais aux représentations où ce rejeton chéri ne figurait pas.

Cent nobles chevaliers français se réunirent alors chez Mlle Guimard. — Pour servir la patrie? — non ; la beauté? — non ; — la religion, en allant à l'encontre des infidèles? — encore moins. Toutes les divinités du vieux temps étaient déjà trop négligées. Parlons sans figure. Les aimables libertins de la cour, afin de donner plus de piquant à leurs plaisirs, imaginèrent d'offrir aux beautés de Paris en meilleure renommée, une fête digne de nos mœurs douces et faciles. On ouvrit une souscription où cent amateurs étaient taxés chacun à cinq louis. Mlle Guimard voulut bien prêter le temple qu'elle habitait pour célébrer cette fête délicieuse que déjà les rigoristes appelaient une *orgie* : une orgie !... cependant le comte d'Artois et le duc de Chartres l'honoraient de leur présence ! Le spectacle commencerait par une représentation de *la Colonie*, où Mlles Dervieux et Duthé rempliraient les premiers rôles. L'opéra devait être suivi de quelques proverbes grivois de Collé, d'un jeu d'enfer, d'un bal et d'un grand souper, où figurerait le premier choix de nos brillantes Aspasies.

Tous les préparatifs étaient faits ; on avait dressé quatre tables dans les jardins, et, par un excès de précaution, de décence, une cinquième y fut destinée aux mères, aux tantes, à quelques abbés de leurs amis... c'était placer ingénieusement les plaisirs sous la sauvegarde de la morale. Eh bien ! une cabale ennemie instruisit de tout l'archevêque de Paris ; dès longtemps il s'était attribué le monopole des bonnes mœurs, il provoqua l'interdiction d'une fête qui, scandaleuse selon sa pensée, se termina par un acte piété. Un ordre du roi vint tout arrêter ;

on voulut le faire révoquer, mais on n'était pas d'accord sur les démarches : il y eut, entre ces dames et ces messieurs, des dissentiments, des luttes, des combats et sans doute des lauriers conquis; car, dans une assemblée générale, où les deux sexes parurent s'entendre, il fut convenu que les douze mille francs destinés à la fête seraient envoyés à monseigneur pour lui demander un *Te Deum* solennel, en actions de grâces d'une victoire remportée par de nouveaux chevaliers de *cinq louis*.

Afin de témoigner sa gratitude au sujet de la neutralité que les symphonistes avaient observée dans les émeutes de l'Académie, de Vismes leur abandonne le tiers auquel il avait droit sur une représentation d'*Iphigénie* donnée pour la capitation des acteurs. L'orchestre dédaigne, repousse un cadeau trop mesquin, refuse de jouer, et fait manquer ce spectacle.

La révolte de l'Académie contre son chef, révolte que Vougny, Delaborde fomentaient, que Beaumarchais excitait dans l'espérance d'être directeur, fut terminée par le prévot des marchands, qui reprit, au mois de mars 1779, l'administration suprême de l'Opéra. La ville de Paris résilia son bail, et fit d'énormes avantages à de Vismes, qui resta directeur gérant pour le compte de la ville. Pour en arriver à ce résultat, elle lui donne 100,000 livres, lui fait une pension de 9,000 livres pendant chacune des huit années de son bail qui restent à courir; tout cela joint à 150,000 livres de bénéfice présumé sur sa première année lui forme un total plus que satisfaisant. Campan négocia cette affaire; elle réussit par l'intervention de la reine, dont il était valet de chambre.

Il paraît que de Vismes changea de gamme alors. La caisse de ce théâtre éprouva le déficit énorme de 720,000 livres, ce qui n'empêcha pas le gérant de toucher sa pension de 9,000 livres, plus une gratification de 24,000 livres.

Beaumarchais était musicien, les airs que l'on chante dans *le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro,* comédies, sont de sa composition, excepté celui de *Malbrou.* Voyez, pour l'origine curieuse de cet air, MOLIÈRE MUSICIEN, tome II, page 430. Beaumarchais avait senti le génie de Gluck. Il le rencontre un soir

au foyer et lui parle de la musique avec des idées si nettes, que ce maître, dont il n'était pas connu, lui dit : — Vous êtes sans doute monsieur de Beaumarchais. » Dès ce moment ils formèrent le projet d'écrire ensemble un opéra. Plusieurs années s'écoulèrent et Gluck partit pour l'Allemagne. Beaumarchais fit le livret de *Tarare* et s'empressa de l'envoyer à Vienne. Gluck lui répondit qu'il était enchanté de cet ouvrage, mais que l'âge ne lui laissait plus assez de force pour se charger d'une entreprise aussi grande, et qu'il en confiait l'exécution à Salieri, son disciple favori.

Les appointements et feux des premiers acteurs et danseurs étaient de 7 à 8,000 livres en 1778. Ceux des cinq premières actrices et danseuses étaient de 6,000 livres.

Par le réglement de 1713, Louis XIV avait défendu, *sous quel prétexte que ce fût,* d'augmenter le personnel et la dépense de l'Académie royale de Musique. Rapprochons les états de situation de ce théâtre en l'une et l'autre année.

1713.	Personnes.		1778. Personnes.	
Chant	14	14,700 liv.	24	80,000 liv.
Chœurs	36	13,200	50	32,600
Danse	24	15,800	90	139,300
Orchestre	47	20,150	64	69,482
Autres dépenses.		153,200		586,200
	121	217,050	228	907,582

La recette s'élevait de 130 à 140,000 livres, et la dépense de 70 à 80,000 livres, du temps de Lulli. Sous la direction de Francine, qui lui succéda, la recette a monté de 220 jusqu'à 240,000 livres, et la dépense était de 210 à 218,000 livres.

La duchesse de Bourbon avait à sa suite, lors de son mariage, Mme de Canillac. Ayant une jolie figure, de l'adresse et l'esprit d'intrigue, cette dame tourna ses batteries vers le duc de Bourbon, parvint à le rendre infidèle, et c'était la première fois que le duc prenait cette licence. La duchesse instruite, congédia sa rivale, et Mme de Canillac, tendant plus haut ses filets, y prit le comte d'Artois. Ce trio vint à se rencontrer au bal de l'Opéra, le 3 mars 1778. Mme de Canillac engagea son nouvel amant à la venger de

la duchesse. Son altesse royale, cédant à contre-cœur, alla plaisanter sa cousine, qui, se fachant, répondit par des propos très piquants, et souleva la barbute de monseigneur, afin de connaître l'audacieux qui la traitait avec une insolente familiarité. Cette action en amène une autre, et le comte brise le masque sur la figure de la duchesse.

Mme de Bourbon, sachant à qui elle s'était attaquée, garda le silence; mais la joie que cette altercation inspirait à Mme de Canillac lui fit tout révéler. Aussitot on s'anime à Versailles, le prince de Condé vient de Chantilly demander à Louis XVI une réparation pour sa belle-fille. Paris se range contre le chevalier discourtois, et cette impertinence lui fit d'autant plus de tort qu'il s'en était vanté chez la comtesse Jules de Polignac. On parla d'excuses en laissant entrevoir un duel. Soutenu par l'opinion publique, le duc de Bourbon haussa le ton. Le roi voulut intervenir, une entrevue eut lieu, tout le monde en fut mécontent. La reine désolée redoutait une rencontre, pourtant elle devint inévitable. Les princes âllèrent au bois de Boulogne, croisèrent le fer, on les sépara sur-le-champ au nom du roi, les témoins déclarèrent que l'honneur était satisfait. Ce fut un véritable duel comme on les met en scène à l'Opéra. Après ce combat innocent, le comte d'Artois, suivi de sa garde, alla faire, avec beaucoup de galanterie, des excuses à Mme la duchesse de Bourbon. Les deux adversaires furent exilés pour huit jours par lettres de cachet. Ainsi finit la comédie.

Le public accueillit admirablement M. et Mme de Bourbon quand il les vit paraître dans leur loge à l'Opéra. Des applaudissements unanimes, des bravos sans fin, y complétèrent la satisfaction de ce prince. Le duc de Chartres n'osa pas s'y montrer. On était indigné qu'il n'eût pris aucune part à l'aventure de sa sœur. Les personnages de cette scène furent caractérisés par les rimes suivantes :

Bourbon se tait et se lamente;
L'époux menace et se présente;
D'Artois se vante et puis mollit;
De Chartres rit et s'avilit.

La salle de l'Opéra, dans ce temps, était le champ clos, le terrain neutre sur lequel le peuple venait se mettre en communication directe avec ses princes, et louer ou blamer leur conduite par l'applaudissement ou le silence. Les sifflets auraient certainement fait leur partie en plus d'une occasion, si les princes et les courtisanes royales n'avaient su les esquiver en s'abstenant de paraître à ce théâtre.

Un très jeune homme, appelé *Chéron*, est admis à l'Académie pour y chanter les parties de coryphée-basse.

Virtuose de la danse, M[lle] Dervieux quitte la scène avec une immense fortune, acquise rapidement. Elle en devait la plus grande part à Peixotto, juif portugais, aussi riche que laid, petit monstre qu'une aventure galante, romanesque, bizarre, avait rendu fameux en 1775. Passant en chaise dans une rue de Bordeaux, il rencontre une sœur grise charmante, en est épris, fait arrêter ses porteurs, leur donne un louis, les met à la poursuite de la jeune béguine, et promet d'autres récompenses à ces émissaires s'ils sont assez adroits pour en obtenir un rendez-vous. Mille louis seront offerts à la belle. Les porteurs ont bientot rejoint la nonnette, l'un d'eux examine son visage, sa taille avec une attention particulière, et dit à son camarade : — Notre affaire est faite; cette sœur ressemble admirablement à la figurante enrolée au théâtre le mois dernier, c'est la Vatinelle en personne. Donnons au juif la Vatinelle, et n'allons pas affronter les hasards d'une intrigue trop périlleuse. »

La Vatinelle, en costume de l'ordre et bien endoctrinée, vint toucher les 24,000 livres, et s'acquitta du rôle de sœur Rose avec un talent merveilleux. Les suites cruelles d'un entretien si doux excitèrent l'indignation, la colère du juif crédule et passionné. Furieux, il va faire ses réclamations au couvént, incrimine sœur Rose en face, dit qu'il la reconnaît parfaitement. La supérieure en est révoltée, toute la communauté pousse les hauts cris; scandale affreux, procès, condamnation, dommages-intérêts portés au double de la somme payée à la Vatinelle, argent que le tribunal considéra comme loyalement acquis. Une autre victime de cette erreur souffrait sans se plaindre; Sara Mendez d'Acosta, femme

de Peixotto, que son mari rendit malheureuse au dernier point après cette aventure. Jeune, belle, innocente, elle fut opprimée par le coupable qui finit par l'abandonner.

Le millionaire Peixotto, bien que marié, voulut épouser Mlle Dervieux; sa femme était un obstacle, et Sara Mendez vint à Paris s'opposer à l'hymen projeté. Le code hébraïque permet le divorce, Peixotto réclame l'exécution de sa loi nationale; un arrêt du parlement, rendu le 9 avril 1778, déclare le mariage valable et devant ressortir tous ses effets civils. L'enragé financier abjure alors sa religion, se fait chrétien et prétend que sa conscience lui défend d'habiter avec une juive. On lui permit de s'en séparer, pour l'acquit de sa conscience, mais non pas d'en épouser une autre.

Mlle Dervieux fit batir alors un hotel superbe dans la rue Chanteraine (de la Victoire), portant aujourd'hui le n° 34, et l'habita jusqu'en 1792.

Après le combat d'Ouessant donné le 27 juillet 1778, le duc de Chartres arrive à Paris le 2 aout, il se hâte d'annoncer au roi les succès éclatants que notre marine vient d'obtenir, et la part qu'il a prise à cette victoire. Aucun message ne pouvait contrarier cette assertion. Louis XVI croit son cousin sur parole, et fait chanter le *Te Deum*. Le vainqueur se montre à l'Opéra le soir même; tout le monde se lève et l'applaudit vivement. L'orchestre, se joignant aux acclamations de l'assistance, exécute une fanfare triomphale. On avait délibéré de lui présenter une couronne, mais on n'osa pas. Le peuple, inondant les entours de la salle, partage bientot le délire qui se manifestait à l'intérieur. Il fabrique un mannequin représentant l'amiral Keppel et procède aux obsèques du commandant de la flotte anglaise. On chante une complainte sur sa défaite en présence de leurs altesses sérénissimes; l'Anglais empaillé, bafoué, trainé, poursuivi par les imprécations de ce populaire est noyé dans la Seine.

Le soir, après la représentation d'*Orphée*, on exécute au Palais-Royal un chœur de *Vertumne et Pomone*, parodié pour l'adapter à la circonstance. Larrivée et Mlle Arnould figuraient à ce concert. La voix de cette virtuose ne répondit point à son

zèle, Mlle Arnould toucha faux et fut sifflée, en présence du prince, dans son palais! La nuit, le duc et la duchesse de Chartres ne purent se refuser à faire une promenade au milieu de la foule enchantée qui se pressait dans leur jardin. Arrivés sous les fenêtres de Mlle Arnould, l'actrice voulut réparer son honneur par des chants attaqués cette fois avec plus de bonheur.

La poste était bien peu diligente alors; pas le moindre télégraphe électrique ou non. Le 4 aout, huit jours après la bataille donnée à cent lieues de Paris, on n'en savait pas davantage. Le récit de son altesse n'ayant pas encore trouvé de contradicteur, il lui fut permis d'aller retriompher à l'Opéra. Larrivée, représentant Ricimer dans *Ernelinde,* adressa directement à son altesse une infinité de vers flatteurs, dont le public savait faire l'application. Même enthousiasme au spectacle, mêmes folies dans le jardin. Hélas! tant de réjouissances devaient se changer en deuil. La vérité cheminait lentement, enfin elle arriva. Le combat d'Ouessant n'avait produit qu'un résultat au plus incertain, chaque parti s'attribuait la victoire. Le peuple mécontent de ce qu'on avait fait tant de bruit pour si peu de chose, donna sur-le-champ dans l'excès contraire. Déplorant ce qu'il nommait *une défaite,* prenant du mauvais coté la conduite du duc de Chartres, douteuse comme l'issue du combat, il chanta la palinodie, disant à son altesse :

Vous faites rentrer notre armée,
L'Angleterre très alarmée
    Vous en loûra :
Et vous joindrez à ce suffrage
Les lauriers et le digne hommage
    De l'Opéra.

Quoi! vous avez vu la fumée;
Quel prodige! la Renommée
    Le publira.
Revenez vite, il est bien juste
D'offrir votre personne auguste
    A l'Opéra.

Tel, cherchant la toison fameuse,
Jason sur la mer orageuse
Se hasarda :
Il n'en a qu'une, et pour vos peines,
Je vous en promets six douzaines
A l'Opéra.

Chers badauds, courez à la fête;
Parmi vous criez à tû-tête :
Bravo, brava !
Cette grande action de guerre
Est telle qu'il ne s'en voit guère
Qu'à l'Opéra.

Grand prince, poursuis ta carrière,
Franchis noblement la barrière
De l'Opéra.
Par de si grandes entreprises
A jamais tu t'immortalises
A l'Opéra.

Le duc de Chartres rit beaucoup de cette facétie. Ce prince, au bal de l'Opéra, faisait une espèce de revue des femmes avec le comte de Genlis; celui-ci lui désigne une dame dont la figure l'avait frappé; le duc de Chartres la regarde sous le nez et s'écrie : — C'est une beauté passée. — Comme votre renommée, monseigneur, » réplique vivement la promeneuse, en lui montrant la croix à la chartres, qu'elle portait à son cou. Ces croix étaient sans cœur, et durent leur origine au combat d'Ouessant. Dans une circonstance à peu près semblable, la marquise de Fleury répondit au même prince : — Monseigneur, on peut appeler de votre jugement : on sait que vous ne vous connaissez pas mieux en signalement qu'en signaux. »

Le Devin du Village n° 2, mis en scène le 22 avril 1779, est sifflé de manière à prouver que le public se souciait fort peu des raisons que Rousseau mettait en avant pour s'approprier la partition de Granet. La nouvelle musique, écrite par Jean-Jacques sur son ancien livret, n'est exécutée qu'une seule fois. On revient au premier *Devin du Village,* à celui dont Granet avait composé

les airs. Cet acte, joué depuis vingt-six ans, reste encore au répertoire pendant un demi-siècle : total 76 ans.

Larrivée se préparait à quitter le théâtre, il avait obtenu sa retraite et la pension ; mais Gluck, qui sentait la nécessité de conserver un sujet doublement utile en ce qu'il partageait ses idées de réforme, engagea la direction de l'Académie à ne rien épargner pour retenir cet acteur précieux, ne fût-ce que pour le bon exemple. Larrivée comptait déjà vingt-cinq ans de service, il consentit à signer un nouveau contrat.

La guerre musicale était dans toute sa force, lorsque Berton essaya d'apaiser les partis en réconciliant les chefs. Il les réunit dans un grand souper. Après s'être embrassés, Gluck et Piccinni furent placés à table l'un à coté de l'autre. Ils jasèrent d'amitié pendant tout le repas. Au dessert, Gluck, en bon Allemand, légèrement échauffé par le vin, se mit en train de franchise, et dit à son voisin, assez haut pour être entendu par toute la compagnie : — Les Français sont de bonnes gens, mais ils me font rire ; ils veulent qu'on leur fasse du chant, et ne savent pas chanter. Mon cher ami, vous êtes un homme célèbre dans l'Europe entière ; vous ne pensez qu'à soutenir votre gloire, vous leur faites de belle musique, en êtes-vous plus avancé ? Croyez-moi, c'est à gagner de l'argent qu'il faut songer ici, et non à autre chose. »

Piccinni lui répondit qu'il prouvait par son exemple, qu'on pouvait s'occuper en même temps de sa gloire et de sa fortune. Ils se séparèrent comme ils s'étaient accueillis : leurs démonstrations semblaient sincères ; mais la guerre, dont ils étaient le sujet, n'en continua pas moins.

Hellé, nouvel opéra de Floquet, est retiré du théâtre après la troisième soirée. De Vismes avait acheté cette partition au prix de 10,000 livres, payables par termes, dont le nombre des représentations marquait les échéances. Floquet ne reçoit que 2,500 livres, le reste de la somme est perdu pour lui, d'après les conditions du contrat. Mlle Laguerre accéléra la chute de cet ouvrage, la rendit plus lourde par la manière dont elle en exécuta la partie principale. A ses malheurs scéniques, l'intéres-

sante Hellé joignait celui d'avoir perdu, le jour même, le sieur La Cassaigne, riche apothicaire, dont les hommages, infiniment précieux pour l'actrice, finirent à la mort de ce protecteur. La Cassaigne, que l'on nommait plaisamment *le premier commis de la guerre*, avait été négligent au point de ne pas faire mention de la nymphe Hellé dans son testament. Cette omission devint funeste au musicien Floquet; la virtuose désappointée effondra la pièce en disant son rôle tout de travers.

Mondonville avait refusé ce livret de Lemonnier. Mis au rebut, égaré, l'opuscule fut acheté d'un inconnu par La Boullaye, maître des requêtes, intendant d'Auch. Ce magistrat, fou de musique et voulant être auteur au moins pour son argent, fit arranger *Hellé* par un teinturier et la remit à Floquet. Lemonnier reconnut son œuvre, il s'apprêtait à la réclamer par tous les moyens de droit, quand la décision du public mit les parties hors de cour : l'objet du litige avait cessé d'exister.

La lutte n'avait pu s'engager d'abord entre les deux rivaux illustres, Gluck rendit son livret de *Roland*. De Vismes revint à l'idée de son prédécesseur, et, pour augmenter sa recette au moyen du concours des deux partis, il voulut absolument faire jouter Gluck et Piccinni sur un même sujet. Il fournit un livret différent à chacun, portant le même titre : *Iphigénie en Tauride*. Gluck, dans le drame barbare qui fut son partage, trouva des scènes analogues à l'énergie de son style, et les exprima fortement. Le livret remis à Piccinni, tout mal bati qu'il était, offrait un intérêt plus doux et pouvait recevoir une musique touchante; mais après la vigoureuse impression que l'opéra de Gluck avait faite, les émotions produites par l'œuvre de Piccinni semblèrent faibles et légères.

L'*Iphigénie* de Gluck est restée au théâtre dont elle s'empara victorieusement le 18 mai 1779. La lutte projetée n'eut pas lieu précisément; Piccinni garda son *Iphigénie en Tauride* en portefeuille : elle ne fut exécutée que deux ans plus tard. Dubreuil en avait fait le livret. L'ouvrage de Piccinni réussit complètement, et pourtant il ne put se maintenir à la scène. Les disputes des piccinnistes et des gluckistes étaient alors apaisées : on ren-

dait justice à l'un et l'autre rival; mais l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck avait frappé de tels coups, produit une sensation telle, qu'il était bien difficile à Piccinni d'établir une autre *Iphigénie* à coté de celle-là. D'ailleurs cette conformité de sujets devait nécessairement frapper de mort un des deux opéras mis au concours. *Atys* venait d'être applaudi, cette belle partition avait préparé les esprits en faveur de Piccinni.

La grande scène entre Oreste et Pylade, où l'on admire l'air suave : *Oreste, au nom de la patrie;* le rondeau si véhément : *Cruel! et tu dis que tu m'aimes?* le trio, doivent être remarqués dans l'œuvre de Piccinni. Le chœur des prêtresses : *Sans murmurer servons les dieux;* le récitatif et l'air : *O barbare Thoas!* sont d'un grand caractère. Mais tout Paris avait été séduit, entrainé par la merveille d'expression de Gluck; son *Iphigénie en Tauride* était consacrée par deux ans de succès, et quels succès! Comment lutter contre l'air de Thoas : *De noirs pressentiments;* contre les chœurs, les danses des Scythes, précédés par le songe sublime d'Iphigénie? Et ces rôles admirables d'Oreste, de Pylade, ces chœurs religieux, l'air *Je t'implore et je tremble*, avec son cortége instrumental plein de feu, d'ame et de vigueur!

Cet air sublime avait figuré dans *Telemacco;* Circé le chantait sur ces paroles : *Se estinguere non bastate.*

L'air de Sesto, dans la *Clemenza di Tito, Se mai senti spirarti sul volto,* devint l'air *O malheureuse Iphigénie!* La partie des bassons, d'un effet suave et mélancolique, y fut ajoutée par Gluck en 1770.

Le chœur final d'*Iphigénie en Tauride* est celui qui terminait *Paride e Elena,* Guillard n'eut qu'à le traduire. La pensée, les images, la mesure des vers sont identiques dans l'un et l'autre chœur.

Vieni al mar, tranquilla è l' onda,	Une paix douce et profonde,
Fortunato predator;	Règne sur le sein de l'onde;
Muove i legni aura seconda,	La mer, la terre et les cieux,
E nocchier vien teco Amor.	Tout favorise nos vœux.

Vous voyez que Gluck avait la main heureuse en choisissant

les morceaux de ses opéras étrangers, dont il voulait enrichir ses partitions françaises. L'expression, la couleur de ces pièces d'emprunt n'en restent pas moins vraies.

J'ai cité des lignes rimées de Guillard, je dois vous faire connaître le style drôlatique de Dubreuil, son antagoniste, auteur de l'*Iphigénie en Tauride* que l'infortuné Piccinni dut mettre en musique. Dans ce livret original au dernier point, la grande prêtresse Iphigénie dit à ses compagnes :

Éloignez ces tristes victimes,
Grands dieux ! où leur sang va couler.
Pouvez-vous trouver légitimes
Ces fureurs de tout immoler ?

Un tiers des musiciens de l'orchestre avait tour à tour congé pour les répétitions des nouveaux opéras; aucun d'eux ne voulut user de ce privilège lorsqu'on étudiait *Iphigénie en Tauride* de Gluck. La première représentation de ce chef-d'œuvre était annoncée pour le 10 mai, Mlle Levasseur fut indisposée, et Gluck, ne voulant pas que le rôle d'Iphigénie changeât d'interprète, retarda cette solennité jusqu'au 18. Un courrier partit pour avertir la reine, qui devait assister au spectacle promis.

Le calme rentre dans mon cœur, dit Oreste, et l'agitation de l'orchestre continue. A la première audition les exécutants hésitaient, semblaient remarquer un contre-sens, Gluck s'écria vivement : — Allez toujours, il ment, il a tué sa mère ! »

Au sortir de la représentation d'*Iphigénie en Tauride,* un amateur dit qu'il y trouvait de très beaux morceaux. — Il n'y en a qu'un, lui répondit Arnaud. — Lequel ? — L'opéra tout entier. »

On répétait ce bel ouvrage pour la dernière fois, un jeune homme s'était glissé dans le fond d'une loge obscure et déserte. Ce dilettante brulait d'assister à la première représentation d'un opéra qui l'avait frappé d'admiration, de stupeur. Il prend son parti, se décide bravement à passer la nuit dans la salle, sans boire ni manger, comme un ours en quartier d'hiver. Un inspecteur, faisant sa ronde, vint débusquer le retardataire et le con-

duisit à Pierre Gardel. Le jeune musicien, ayant nom *Méhul,* ne chercha point à s'excuser, et dit tout simplement qu'il s'était caché pour s'assurer une place que sa bourse tarie ne lui permettait point d'acheter. Gardel, touché de cet aveu plein de franchise, le pria d'accepter un billet qui fut le premier gage de l'amitié constante de ces deux artistes. Le danseur présenta Méhul à Gluck, le jeune élève en reçut des conseils, des encouragements, et se montra dix ans plus tard son digne émule en écrivant *Euphrosine.*

Gluck reçut 12,000 livres pour le prix convenu d'*Iphigénie en Tauride,* plus une gratification de 4,000 livres. Encouragé par cette récompense inattendue, il demanda 20,000 livres pour sa partition d'*Écho et Narcisse.* Après avoir longtemps bataillé, ce marché se conclut à 10,000 livres. Malgré ce rabais de moitié, la direction s'embarquait dans une méchante affaire.

Quatre mois après son dernier triomphe, Gluck éprouve un rude échec. *Écho et Narcisse* ne peut se maintenir à la scène malgré le secours des ballets de Noverre. Le livret, froid et mal bati, s'il en fût jamais, était du baron de Tschudi, ministre du prince de Liége. On remarque dans cette partition un air agité d'un effet entrainant : *O transport, ô désordre extrême!* l'hymne à l'Amour, chœur final devenu populaire. Ces deux fragments précieux ont été dans la suite ajoutés à l'opéra d'*Orphée.* La scène des plaintes de la nymphe est ravissante de mélancolie. A la troisième représentation d'*Écho et Narcisse,* la recette s'abaisse à 1,500 livres, et, le lendemain, l'abbé Robineau fait jouer à la Comédie-Italienne *les Narcisses ou l'Écot mal payé,* parodie.

Gluck n'aurait pas dû se chagriner du peu de succès de son dernier ouvrage : il en fut vivement affecté. Cet illustre musicien résolut de quitter Paris, alla prendre les ordres de la reine, et ne lui dissimula point sa douleur et le projet de ne plus revenir. Afin de le détourner de ce dessein, Marie-Antoinette lui fit donner la place de maître de musique des enfants de France, et ne lui permit de s'éloigner que pour l'arrangement de ses affaires, avec injonction de revenir au plus tot se fixer à Paris. Gluck tenait

déjà les 10,000 livres payées d'avance pour *Écho et Narcisse*, on évalue à 12,000 livres les diverses gratifications qu'il reçut de la cour. Il partit pour Vienne, et voulait terminer sa carrière par *les Danaïdes;* mais une attaque de paralysie le fit renoncer à cette entreprise, il confia ce livret à Salieri, son élève. Gluck jouit encore pendant quelques années de sa renommée et de la fortune acquise par ses travaux. Une seconde apoplexie l'enlève à ses amis, à l'art musical, le 25 novembre, à l'âge de septante-cinq ans. Il laisse un héritage de 600,000 livres, qu'il avait gagnées en partie en faisant le commerce des diamants.

Un jeune ténor grave, appelé *François Lay,* se fait entendre le 10 octobre 1779. Il chante un air de Berton introduit dans *la Provençale,* ballet. Le public admire la belle voix de ce débutant, et l'applaudit beaucoup. Admis à l'Opéra, Lay s'empressa d'ajouter une lettre à son nom afin qu'il fût impossible de le changer en épithète. Avec cette addition *Lay* devint *Lays.* Le comédien Molet arrive au même but en faisant le contraire. *Molé* s'ennoblit en perdant une lettre. Il faut avoir soin d'ajuster son nom avant de l'estamper sur des affiches.

On se battait en Amérique; nous étions les alliés des *insurgents* commandés par Washington. *Mirza,* ballet-pantomime de Maximilien Gardel, fut une pièce de circonstance, la scène de ce drame était en Amérique, et les Anglais succombaient dans toutes les batailles livrées en présence de notre public. Succès de fanatisme. Les décors, les costumes de ce ballet coutèrent 43,000 livres. Cette dépense, pour un ballet-pantomime, ne sera surpassée que soixante-six ans plus tard, lors de la mise en scène de *la Jolie fille de Gand.*

Un solo de violon brillant et difficile avait été placé dans *Mirza;* Guénin l'exécutait. Un jour que ce violoniste était malade, on offrit la partie à ses confrères de l'orchestre; tous se récusèrent. Il fallait changer le spectacle faute d'un virtuose capable d'accompagner la danse de Mirza, Mlle Guimard. — Soyez sans inquiétude, s'écria Gardel, je connais un enfant qui va nous tirer d'embarras. » En effet, le suppléant qu'il amena se comporta si vaillamment, que le public et l'administration lui

témoignèrent leur gratitude. Engagé sur-le-champ, il tint la partie de premier violon à l'Opéra. Ce virtuose de douze ans était Henri-Montan Berton, fils de l'ancien directeur de l'Académie royale de Musique; Berton, que nous verrons sortir de l'orchestre, pour se placer au rang des compositeurs et des membres de l'Institut.

Plusieurs demoiselles de l'Opéra s'étaient donné des noms de fleurs tels que *Rose, Jacinte, Lilas, Amarante, Églantine.* Sophie Arnould, en les voyant rangées en espalier, s'écria : — Quelle plate bande ! »

Lorsque les demoiselles Duchateau, Châteauneuf, Beauchateau, Châteauvieux, figuraient ensemble à l'Opéra, Sophie avait dit : — Tous ces chateaux n'ont aucune solidité, ce sont des chateaux ruinés et branlants. »

Amadis de Gaule, de Quinault, remusiqué par Jean-Chrétien Bach, onzième fils de l'illustre Jean-Sébastien, est reçu froidement le 14 décembre 1779. Cet ouvrage, entrepris sur la demande expresse de l'administration, est payé 10,000 livres. La chute d'*Amadis* fit abandonner *Orione,* du même compositeur, que l'on traduisait. Le 7 janvier 1780, *Amadis* était sur l'affiche et ne fut pas représenté. L'Académie fut obligée de suspendre ses exercices pendant une semaine; la plus grande partie de ses virtuoses chantants et dansants étaient malades. Une grippe épidémique les avait mis hors de combat. Les chantres des églises n'en furent point exempts, ils ne purent entonner les louanges du Seigneur le jour solennel de l'Épiphanie.

Piccinni donne *Atys* le 22 février 1780. Le succès de cet opéra n'est décidé qu'à la troisième représentation, le second acte d'*Atys* fait le plus grand honneur à ce maître. C'était encore un livret de Quinault réduit à trois actes, arrangé, mis en vers par Marmontel. La vogue que ce nouvel ouvrage ne tarda pas d'obtenir donna de l'humeur à Gluck. Il écrivit de Vienne à Chabanon pour se plaindre de la négligence que l'on mettait à produire en scène ses opéras, qui, dans moins de six ans, avaient rapporté 1,600,000 livres à la direction. Elle se hata de jouer deux fois *Armide, Iphigénie en Aulide* pour la capitation des

acteurs. Ces quatre soirées donnèrent une recette de 40,420 livres.

Lorsqu'un spectacle était assigné pour la capitation des acteurs, on élevait à 24 livres le prix des places au balcon. Ouvertes en ces jours de cérémonie, les barrières ne s'opposaient plus au desir des amateurs qui voulaient se promener dans les coulisses, et se rapprocher des nymphes de ces bois. Cette licence accordée faisait remplir non-seulement les balcons, mais le théâtre de telle sorte que certaines manœuvres de mise en scène devenaient impossibles. Désagrément que rachetait un supplément de 4 à 5,000 francs de recette.

L'Opéra craignait de perdre Mlle Théodore, jeune et jolie danseuse, talent précieux, actrice d'une sagesse reconnue. Elle voulait se retirer du théâtre, elle avait beaucoup d'affection pour Dauberval, très flatté sans doute de cette préférence, mais peu pressé de signer un contrat de mariage que la belle s'obstinait à lui présenter. Mlle Théodore se faisait remarquer aussi par son instruction, ses connaissances littéraires, une manière de penser ferme et libre. Avant d'entrer à l'Opéra, cette jeune fille écrivit à J.-J. Rousseau pour lui demander des instructions sur la conduite qu'elle y devait tenir. Le philosophe répondit à la danseuse que, malgré sa bonne volonté de la satisfaire, il ne pouvait lui donner des conseils; que fort embarrassé pour son propre compte, bien qu'il ne fût pas dans une carrière aussi glissante, il n'était point capable de la diriger dans la route qu'elle avait choisie, et qui cependant était plus périlleuse. Mlle Théodore ne quitta point la scène, et devint Mme Dauberval.

Par un arrêt du conseil du 17 mars 1780, sa majesté retire à la ville de Paris la concession du privilège de l'Opéra, lui laissant à payer les dettes de cette entreprise, qui s'élevaient à plus de 200,000 livres, ainsi que 112,000 livres de pensions viagères. Par une contradiction très singulière, on fait dire au roi, dans le préambule de cet arrêt, qu'il n'est pas juste que les octrois de la ville, payés indistinctement par tous ses habitants, servent à subvenir aux frais des amusements de la classe la plus aisée. Le secrétaire d'état du département de Paris continue d'avoir la haute police de l'Opéra, conjointement avec lui

Necker règle les dépenses comme directeur-général des finances. Ancien intendant des Menus-Plaisirs, commissaire de sa majesté, La Ferté représente Amelot, et Berton reprend la direction de l'Académie, pour la gouverner avec autorité pleine, entière sous les supérieurs dénommés. Le roi donne 150,000 livres par an à l'Opéra, lui fait l'abandon des costumes et décorations des Menus-Plaisirs, évalués à 1,500,000 livres, à condition que l'Académie jouera douze fois par an à Versailles, à Fontainebleau.

Les chanteurs italiens sont renvoyés. Louis XVI avait dit : — Si j'allais au parterre de l'Opéra, je cabalerais contre eux. Je ne sais rien de plus insipide que des bouffons qui ne savent pas faire rire. »

Le prix du billet de parterre, mis à 2 livres en 1771, est augmenté de 8 sous, on le porte à 48 sous pour l'Opéra. Celui du même billet de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne est élevé dans les mêmes proportions, à 24 sous. Jusqu'en 1730, le prix des places était doublé le jour des premières représentations.

Beaumarchais se fâche tout de bon avec les Comédiens-Français, les intimide et les amène à traiter avec lui pour ses honoraires du *Barbier de Séville*, représenté depuis cinq ans. Fier de cet avantage, il convoque tous les auteurs, les réunit à souper chez lui, et leur fait connaître dans le plus grand détail ce qu'il vient d'opérer pour l'amélioration de leurs finances. Il leur annonce que le compte réglé pour son *Barbier de Séville* sera désormais le modèle de tout compte pareil. Le synode littéraire, enchanté, lui vote une statue. Les droits d'auteur sont établis régulièrement le 15 aout 1780.

Maximilien Gardel introduit un pas de la composition d'Henri IV dans *Ninette à la Cour*. Ce roi dansait très bien les tricotets, et marquait, par un trépignement, la valeur exacte des notes qui terminaient cet air populaire et favori, sur lequel on ajusta plus tard la chanson *Vive Henri-Quatre!* Les tricotets et le pas d'Henri IV furent accueillis admirablement.

Voici comment les rôles étaient partagés à l'Académie royale de Musique. Mlle Levasseur avait les grands rôles de princesses,

tels que Iphigénie en Tauride, Alceste, Armide; Mlle Laguerre, ceux qui demandaient plus de charme et de douceur : Iphigénie en Aulide, Angélique. Eurydice, Églé, Colette, appartenaient à Mlle de Beaumesnil, en possession de l'emploi des bergères. Sa jolie figure, sa voix légère, mais faible, son intelligence, sa finesse, l'habitude qu'elle avait du théâtre, la faisaient briller dans une position secondaire. Mlle Duplant tenait les rôles de grande représentation; sa haute stature, son extérieur imposant, la vigueur de son organe, lui marquaient sa place parmi les reines et les déesses. On réservait Mlle Durancy pour les rôles qui réclamaient une intelligence profonde, une ame énergique et la connaissance de tous les moyens tragiques. Cette virtuose avait fait ses premières armes à la Comédie-Française; le rôle d'Ernelinde établit sa réputation à l'Opéra.

Oreste, Hercule, Agamemnon, Roland, tous les rôles de rois, de héros appartenant au baryton, étaient dans le domaine de Larrivée. Moreau le doublait : on le chargeait, en outre, des rôles du même genre et d'un ordre inférieur, comme Thoas, Arcalaüs, Célénus. Durand représentait les grands prêtres. Tout ce qui demandait un chanteur habile, une voix flexible, séduisante, une brillante exécution, appartenait à Legros, première haute-contre. Remplaçant de cet acteur, Lainez tenait en chef tous les jeunes rôles de haute-contre, pour lesquels il fallait une figure agréable, une taille svelte, élégante, et les talents du comédien que Lainez possédait, même à cette époque, au degré le plus éminent. Tirot, gros et court, doublait Lainez.

Ce personnel était complet; il pouvait faire face à tous les caractères dramatiques. Mme Saint-Huberti n'était pas encore sortie du rang des coryphées.

Berton ne jouit pas longtemps de sa nouvelle charge. Le dimanche, 7 mai, jour de la première représentation de *Castor et Pollux,* dont il venait de surveiller la reprise avec autant de soin que d'activité, ce directeur-général de l'Académie, peu satisfait des mouvements que le chef-d'orchestre imprimait à certains morceaux de la partition, descend vivement du théâtre, enlève à Rey le baton de mesure et conduit l'opéra. La fougue musicale

ou plutot la colère l'excite, l'échauffe de telle sorte, que le soir même il fut atteint d'une fluxion de poitrine, dont il mourut sept jours après. Ce Berton (Pierre-Montan), que Gluck affectionnait, et qu'il chargea plus d'une fois de la composition de divers fragments de ses opéras, tels que le dénouement d'*Iphigénie en Aulide*, les divertissements de *Cythère assiégée*, était le père de Berton (Henri-Montan) membre de l'Institut.

La mort de Berton laissa l'Académie sans directeur, et priva son orchestre d'un chef très habile. Rey tenait le baton de mesure depuis quatre ans, Berton ne le prenait qu'aux jours de grande solennité. Dauvergne lui succède en qualité de directeur du théâtre, avec l'assistance de Gossec, nommé sous-directeur. Bien plus, un comité de six membres devait sanctionner les décisions du directeur; tout se réglant à la pluralité des voix, celle du directeur comptant pour deux. Legros, Durand, Vestris, Gardel, Noverre, Dauberval, composent cette assemblée consultative. Chacun d'eux est, en outre, chargé de quelque fonction particulière, relative à la régie de l'Opéra. Legros a l'inspection du luminaire; Durand, celle des machines. Vestris veille à ce que les postes soient bien tenus et bien gardés. Dauberval a le district des costumes; Gardel, celui des décorations. Noverre, enfin, préside à la rentrée des contributions que les danses des autres spectacles doivent à l'Académie. Tout ce qui tient à la musique regarde le directeur.

Les habitués de l'Opéra les plus passionnés pour la danse ouvrirent une souscription qui fut remplie à l'instant. Elle avait pour objet d'élever cinq petites statues, jolis ornements de boudoir, aux cinq danseuses les plus habiles de ce théâtre. Mlle Guimard fut représentée en Terpsichore; Mlle Heinel, en nymphe; Mlle Théodore, en bergère. Mlles Allard et Peslin reçurent la pose et les attributs de bacchantes. Machy fut chargé de l'exécution de ces statuettes, de huit pouces de haut, moulées en talc. D'après la description que je donne ici, tel amateur de curiosités qui possède une bergère, une Terpsichore, une nymphe, une bacchante en miniature, peut reconnaître en elles des virtuoses académiciennes.

Paul Jones, envoyé des États-Unis, assiste à quelques représentations de l'Opéra. Le public lui témoigne toute la sympathie qu'il éprouve pour les républicains de l'Amérique du nord.

En 1777, un industriel appelé *Teissier*, voulant spéculer sur les élèves dansants du magasin de l'Opéra, fit construire un petit théâtre sur le boulevard du Temple. La salle était jolie, et huitante élèves y débutèrent, le 1er septembre 1778, par *Jérusalem délivrée*, pantomime à grand spectacle, mise en scène précédemment sur le théâtre des Tuileries par Servandoni. Tout Paris y courut. Le théâtre des Élèves de l'Opéra, fermé trois ans après, devint celui du Petit-Lazzari.

Les promeneurs de Longchamp venaient de saluer d'un hourra d'applaudissements le carrosse en porcelaine de la duchesse de Valentinois, lorsqu'un autre véhicule de la même pâte, revêtu de peintures charmantes, représentant les amours de Diane et d'Endymion, paraît à la file. Succès d'enthousiasme; le populaire abandonne le premier équipage pour le second; il en admire les quatre chevaux isabelle harnachés de velours bleu foncé, rehaussé d'une élégante et somptueuse broderie en or. Mlle Beaupré, figurante de l'Opéra, tronait dans ce char, le prince de Montbarrey l'en avait gratifiée. Un parolier, témoin de cette scène du plus haut intérêt, s'empressa de rimer le quatrain suivant, qu'il offrit avec respect à la duchesse éclipsée :

Belle Valentinois, laissez sous la remise
Ce carrosse fragile, avec raison vanté;
La vertu d'opéra doit, en toute entreprise,
L'emporter en fragilité.

Trois bostangis, en grand costume, se présentent chez les Dlles Dumoulin, Poulotte et Viriville, ces naïves bachelettes se soumettent aux épreuves les plus singulières dans l'espoir d'être choisies pour le sérail de Constantinople. Les colligeurs d'anecdotes rangent ces odalisques aspirantes parmi les demoiselles de l'Opéra, c'est une erreur, volontaire sans doute, alors elle se change en calomnie. Il est de mon devoir de justifier nos académiciennes d'une accusation de crédulité qui pèse depuis trop

longtemps sur elles; je le fais en montrant les registres du théâtre. Les bostangis facétieux étaient Dugazon, Musson et Volange.

Marmontel arrangeait les opéras de Quinault; d'autres arrangeurs, ayant Guillard à leur tête, exploitent une autre mine, et coupent, mutilent sans gout et sans pitié les plus belles tragédies de Racine et de Corneille pour en fabriquer des livrets d'opéras. Après *Iphigénie en Aulide*, voici venir *Andromaque*. Cette fois, ce n'est pas Gluck qui marche en compagnie de Racine. Grétry veut faire chanter les héros de la Grèce; mais le parterre, qui l'avait applaudi si souvent pour ses opéras comiques, rit au nez de son Oreste furieux, et se permet de siffler outrageusement le massacre de Pyrrhus, que Pitra, maladroit arrangeur, avait fait exécuter sur la scène.

Écho et Narcisse, retouché, rajusté, tombe de nouveau le 8 aout 1780. Le charme de la voix de Mlle Laguerre, représentant la nymphe Écho, ne peut sauver cette deuxième disgrâce à l'opéra de Gluck. Après avoir salué le chœur final par un tonnerre d'applaudissements, l'assemblée voulut l'entendre une seconde fois, chose inouïe jusqu'alors à l'Académie royale de Musique. Cette innovation fit gémir les anciens habitués de l'Opéra, qui regardèrent une telle complaisance des acteurs comme funeste, dégradant la majesté de ce théâtre, et les assimilant aux farceurs des spectacles forains. L'hymne à l'Amour d'*Écho et Narcisse*, est donc le premier morceau de musique répété sur la demande générale de l'auditoire, sans aucun autre motif que la beauté de sa composition; (le chœur médiocre et vulgaire d'*Iphigénie en Aulide* n'avait été redit que pour donner un témoignage d'affection à la reine). C'est donc le premier *bis* réclamé par le public, accordé par les acteurs académiciens. L'hymne à l'Amour de Gluck méritait bien cet honneur insigne. Établi le 8 aout 1780, l'usage du bis s'est perpétué jusqu'à ce jour à l'Opéra. Le public admira vivement ce chœur, et pourtant la troisième exhibition d'*Écho et Narcisse* ne donna que 600 livres de recette.

Le comte d'Estaing, rentrant à Paris après la conquête de la Grenade, assiste à la quarante-deuxième représentation d'*Iphi-*

génie en Tauride, dans la loge du duc de Chartres; une fanfare guerrière éclate avec les applaudissements du public. Ces transports d'enthousiasme redoublent pendant le triomphe de Jason dans le ballet de *Médée*. Dauberval présente sa couronne au comte d'Estaing, et la laisse tomber aux pieds du vainqueur des Anglais.

Persée, de Quinault, réduit à trois actes par Marmontel, remis en musique par Philidor, est accueilli froidement le 18 octobre 1780. La foule était accourue à cette représentation pour y voir le fameux décor incrusté de diamants, ce palais de Vénus, cette église de Sainte-Sophie que le roi venait de céder à son Académie. La décoration vantée et promise depuis si longtemps ne produisit aucun effet, ne brilla point du tout : on ne l'avait pas suffisamment éclairée. Elle avait pourtant assuré le succès de *Zémire et Azor*, douteux jusqu'au moment où le dernier changement de scène montra le prince Azor sur son trône et dans son palais de diamants. Cet auxiliaire merveilleux protégea l'opéra comique de Grétry lors de sa première exhibition à Fontainebleau, le 9 novembre 1771.

On remarque des chœurs excellents dans le *Persée* de Philidor. Le récitatif et l'air de Méduse sont admirables et dignes de Gluck. (Planches, 100.)

Marmontel avait été surnommé *le savetier de Quinault* par la troupe imbécile et jalouse des paroliers de son temps. — S'il y a de misérables vers dans *Persée, Atys, Roland*, ce sont ceux de Quinault que j'ai conservés, » disait Marmontel à ses détracteurs stupides, et Marmontel avait cent fois raison. Mais peut-on faire abjurer une erreur à des Français? Peut-on leur faire comprendre que les opéras de Quinault, de ce lyrique par excellence, de ce modèle non égalé, s'il faut en croire les pédants, sont écrits en prose? Remarquez, s'il vous plaît, que les partisans de ce même Quinault, s'ils veulent célébrer la gloire de leur patron, la justifier en donnant des échantillons de sa poésie éminemment lyrique, citent précisément les stances ajoutées à *Roland*, *Persée*, *Atys* par le correcteur Marmontel. Je signalerais beaucoup d'exemples de cette bévue étrange ; exemples imprimés dans les

journaux, dans des livres d'ailleurs recommandables, et que je ne veux point livrer au ridicule.

Chargée du rôle de Méduse, dans *Persée*, Mlle Durancy, non encore remise des suites d'une couche récente, s'abandonne à de tels emportements qu'elle en meurt à l'âge de trente-quatre ans. Fille de Mme Darimatel, virtuose des spectacles de la foire, Mlle Durancy triompha par son talent de tragédienne. Persécutée à la Comédie-Française où Lekain la voulait retenir, elle éprouva des contrariétés sans nombre et de toute espèce à l'Opéra : Mlle Durancy n'était pas belle.

Apollon et Coronis, acte dont Rey, chef d'orchestre, et son frère avaient fait la musique, est fort applaudi. Ce petit ouvrage fut ensuite appelé simplement *Coronis*.

Une fort jolie transfuge de l'Opéra, Mlle Renard, que le prince de Montbarrey protégeait spécialement, faisait un singulier commerce avec ce ministre. Mlle Renard touchait de fortes sommes des personnes qui desiraient obtenir les grâces du roi par l'entremise du prince, et partageait ses profits avec son noble complice. Un officier-général donne 50,000 livres à la courtière afin d'être favorisé, décoré du cordon rouge. Il est en effet mis en tête de la liste des prétendants, mais le roi ne le choisit pas. Furieux, l'officier vient réclamer son trésor ; Mlle Renard refuse de le restituer, disant qu'elle avait rempli les conditions du marché, ne pouvant répondre en aucune manière de la décision de sa majesté. L'officier, vivement offensé dans son argent, alla révéler cette escroquerie au comte de Maurepas ; l'exil de l'entremetteuse fut bientot suivi par la disgrâce du ministre. Plus tard, la baladine subalterne eût obtenu les appointements de premier sujet, l'officier-général eût été mis à la retraite, et le ministre n'en eût été que plus solide à son poste. Nos voleurs devinrent plus habiles, plus audacieux surtout. Progrès merveilleux en ce point capital de l'administration.

Le Seigneur bienfaisant, opéra en trois actes, de Rochon de Chabannes, musique de Floquet, ouvrage d'une platitude insigne à tous égards, réussit complètement, le 18 décembre 1780. Lays s'y montra parfait dans le rôle du bailli, que Durand avait fort

mal dit à la première représentation. Lays et Mme Saint-Huberti, deux débutants assurèrent le succès de la pièce. Lays comptait alors sa vingt-deuxième année; sa voix était un baryton d'une étendue, d'une sonorité prodigieuses de *sol* en *sol*. Il exécuta bientot la partie d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck d'une manière très brillante. Mme Saint-Huberti créa le rôle de Lise dans *le Seigneur bienfaisant*, elle mit tant de chaleur et d'expression dans la scène de désespoir, qu'elle donna des inquiétudes pour sa santé. Ses accents furent si pathétiques, d'une vérité si parfaite que l'actrice disparut aux yeux du public séduit par le charme de l'illusion. Succès merveilleux. La virtuose nouvelle s'était depuis peu distinguée dans le *Roland* de Piccinni, Angélique l'avait mise en évidence.

Le 23 janvier 1781, première représentation d'*Iphigénie en Tauride*, opéra en trois actes de Dubreuil et Piccinni, dont j'ai déjà parlé. Vous voyez que ce maître avait retardé le plus possible l'exhibition de cet ouvrage. Il avait même fait passer *Atys* avant cette *Iphigénie en Tauride*, appelée à lutter contre une rivale formidable. Mlle Laguerre tenait le rôle d'Iphigénie. A la seconde représentation de cet opéra, l'actrice, voulant donner aux discours de la prêtresse de Diane toute l'énergie qu'ils réclamaient, s'abreuva plus largement qu'à l'ordinaire. Le vin mousseux était la colophane qu'elle passait à son gosier avant d'attaquer chaque scène. Le public s'aperçut que la prêtresse n'était plus ferme sur ses jambes, et Sophie Arnould dit à ses voisins de l'amphithéâtre : — Ce n'est pas Iphigénie en Tauride que nous voyons, c'est Iphigénie en Champagne. » L'ivresse de Mlle Laguerre fit de tels progrès d'un acte à l'autre, que la prêtresse finit par balbutier et tomba dans les bras de ses compagnes. Le scandale fut grand. Mlle Laguerre reçut l'ordre de se rendre au For-l'Évêque afin d'y passer quinze jours en expiation du mauvais exemple qu'elle avait donné plus d'une fois aux basses des chœurs, aux trombonistes de l'orchestre, dont les excès en beuverie étaient l'objet de réprimandes quotidiennes.

La prison de l'actrice n'était pas gardée avec une sévérité trop cruelle. Billets doux y pouvaient entrer : il était loisible aux ga-

lants de s'y rendre pour consoler à chaque instant du jour la séduisante Érigone. Mais toutes caisses fermées, tous paniers d'osier, étaient prudemment consignés à la porte, et ces mêmes galants se voyaient forcés de vider leurs poches en entrant. Le service de l'Opéra ne pouvait être interrompu; l'oiseau sortait de sa cage pour aller chanter, on l'y ramenait après. Deux jours d'abstinence avaient dissipé les fumées d'une liqueur traitresse. Mlle Laguerre, à jeun, fut rendue à la scène pour la troisième représentation d'*Iphigénie en Tauride*. Le public l'applaudit avec des transports d'enthousiasme et d'amour. Quand elle dit ces mots :

> O jour fatal que je voulais en vain
> Ne pas compter parmi ceux de ma vie !

des applaudissements furibonds éclatèrent.

> Tout Paris pour Chimène eut le cœur de Rodrigue.

Les mouchoirs blancs s'agitèrent de toutes parts; et tandis que l'assemblée entière demandait grâce pour son actrice chérie, des princes sollicitaient la même faveur auprès du ministre. Mlle Laguerre fut ramenée en triomphe à son hotel; un souper magnifique s'y trouva servi comme par enchantement. La virtuose en fit les honneurs avec une grace charmante, une grace à rendre Hébé jalouse, à faire crever de dépit Ganymède et tous les échansons des dieux de l'Olympe et de l'Opéra. Sa mésaventure était trop récente pour qu'elle n'en gardât point un douloureux souvenir. Comme don Juan, Mlle Laguerre songeait à s'amender; aussi la gentille bacchante ordonna-t-elle à ses convives de suivre le régime qu'elle s'était imposé : treize coupes de vin de Champagne, pas davantage, treize coupes en mémoire et reconnaissance des treize jours de captivité dont le zèle de ses admirateurs venait de la sauver.

Les filles de l'Opéra connaissaient la science des nombres; elles savaient à propos en faire l'application. Les tostes de Mlle Laguerre, de l'Iphigénie en Champagne, ressemblent parfaitement au deuil arithmétique de la tendre Fifine, déplorant la perte du maréchal de Saxe.

Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck. Tel est le titre d'un volume in-8, publié sans nom d'auteur à Paris, en 1781. C'est une collection fort incomplète des pièces de vers ou de prose relatives à la querelle des gluckistes et des piccinnistes, recueillies par l'abbé Gaspard Michel, dit *Leblond*.

La Fête de Mirza, ballet-pantomime en cinq actes de Maximilien Gardel, est applaudi. Le quatrième acte de ce ballet consistait en une opérette de Guillard, musiquée par ***, ayant pour titre *Émilie*. 22 février 1781.

XIII

De 1781 à 1784.

Le danseur et l'orateur. — Droits d'auteur, règlement de 1781. — Second incendie. — Salle provisoire. — Amelot et Sacchini. — Ouverture de la nouvelle salle. — *Adèle de Ponthieu.* — *Thésée* de Gossec; dernier soupir de Lulli. — Triomphe du marquis de La Fayette. — Le *ré* de poitrine. — Paroliers arrangeurs. — Lemoyne, *Électre.* — *L'Embarras des Richesses.* — Lettre adressée au prince de Soubise. — Garat. — Manon la vachère. — Sacchini, *Renaud.* — Mort de Mlle Laguerre. — *Après-soupers de l'Opéra.* — *Didon*, Mme Saint-Huberti.

Les deux Vestris étaient à Londres en congé. Le 22 février 1781 l'affiche annonçait une représentation au bénéfice d'Auguste Vestris, ce virtuose y dansait les pas que le public affectionnait le plus. Le célèbre orateur Edmond Burke devait faire ce jour même au parlement lecture de son fameux bill économique (1). Lord Nugent, fou de musique et de danse, proposa de remettre cette lecture; et, pour ne pas donner à ce retard un motif aussi frivole que celui qu'il avait en tête, il représenta que c'était un jour de jeûne pour le royaume. Burke ne fut pas dupe de cette

(1) En faisant passer enfin ce bill de réforme qu'il avait déjà présenté trois fois, et que les fonctionnaires et les salariés avaient trois fois rejeté, Burke, trésorier de la guerre, se dépouilla de 200,000 francs par an sur le revenu de sa place. Pourquoi faut-il que des Edmond Burke n'aient pas tenu la haute administration de nos théâtres dans leurs mains loyales et pures?

excuse, et, pour la faire rejeter, en dévoila l'objet. Sa révélation eut un résultat tout différent de celui qu'il en attendait. Beaucoup de lords, qui n'aimaient pas moins le talent de Vestris, et qui ne se doutaient pas de la coïncidence de sa représentation avec la séance du parlement, furent charmés d'en être avertis, et se rangèrent sur-le-champ du coté du lord dilettante. La remise proposée par Nugent fut adoptée à la majorité de trente-trois voix.

Ainsi les séances du parlement furent suspendues pour aller voir danser Vestris, et cela pendant la crise la plus importante où le peuple anglais se fût trouvé depuis deux siècles. Cette représentation valut 1,800 guinées au bénéficiaire.

Gaétan Vestris, père d'Auguste, avait dit : — Trois grands hommes signalent notre époque : moi, Voltaire et le roi de Prusse. » Gaétan revint à Paris tout glorieux de se voir revivre dans un rejeton déjà si précieux à l'Europe. P. Gardel lui dit alors : — Depuis que la mort de Voltaire a réduit à deux membres un sublime trio, le compléterez-vous avec un second Vestris ? — *Corpo di Bacco!* moi et sa majesté prussienne sommes tout juste à la hauteur de la belle jambe de mon fils Auguste pour la baiser. — Vous convenez donc qu'il est plus grand homme que vous. — Sans doute, comme lui, je n'ai pas eu le bonheur d'avoir pour maître un Vestris. »

M[lle] de Beaumesnil quitte l'Académie. M[lle] Allard fait place à M[lles] Zanutti, Deligny, Zaccharie. Début de M[lle] Buret cadette dans *le Devin du Village*. On applaudit sa voix légère dans l'air final de Bertoni, que l'on substitue à celui de Granet. M[lle] Buret, engagée, reçoit 4,000 livres d'appointements.

Après le triomphe éclatant de son fils Auguste, Gaétan Vestris croit qu'il peut se reposer sur tant de lauriers. Il quitte le théâtre et reparaît ensuite en 1795, 1799, 1800, dans certaines solennités dramatiques, et toujours avec le même succès. Il avait fait son entrée à l'Académie en 1748. Cinquante-deux ans après ce début, je l'ai vu filer, figurer le menuet avec autant de grace que de noblesse.

La révolution que Gluck opéra dans la musique française frappa de mort tous les ouvrages anciens. Il fallut songer à

former un nouveau répertoire. Afin d'y parvenir d'une manière plus prompte et plus certaine dans ses résultats, on augmenta les encouragements assignés aux auteurs.

Déjà, par un réglement du 30 mars 1776, il est accordé par le roi soit au parolier, soit au musicien, ayant écrit un ouvrage remplissant la durée du spectacle :

200 livres pour chacune des vingt premières représentations;

150 livres pour chacune des dix suivantes;

100 livres pour chacune des autres, jusques et compris la quarantième; et dans le cas où le nombre des représentations excéderait, *sans interruption,* celui de quarante, une gratification de 500 livres était la récompense de cette victoire.

Les auteurs recevaient chacun, pour une pièce en un acte :

80 livres pour chacune des vingt premières représentations;

60 livres pour chacune des dix suivantes;

50 pour dix autres données sans interruption y compris la quarantième. Ce nombre fatal passé, tout appartenait à l'Académie et les auteurs n'avaient plus rien à prétendre. Le roi laissait à l'administration du théâtre la faculté d'interrompre les représentations d'un ouvrage quand elle le jugeait convenable. Ces interruptions, faites avec perfidie, privaient trop souvent les auteurs d'une bonne part de leurs droits.

L'édition du livret, qui précédemment appartenait à l'Académie, devint la propriété de l'auteur, pour la première mise au théâtre seulement, à la charge par lui d'en fournir, gratis, 500 exemplaires à l'administration pour ses distributions ordinaires.

Après trois grands ouvrages d'un succès assez prolongé pour les faire remettre en scène, les auteurs jouiront l'un et l'autre d'une pension de 1,000 livres, que l'on augmentera de 500 livres après les deux ouvrages suivants, et de 100 livres après le sixième.

Trois actes séparés seront comptés pour un grand ouvrage.

De plus, le roi accorde aux auteurs, pour les trois grands opéras qu'ils donneront, à compter du 1er mai 1781, sans que cela puisse avoir d'effet rétroactif, une rétribution de 60 livres,

toute leur vie durant, à toutes les représentations que l'on en donnerait passé la quarantième, et de 20 livres de même pour les ouvrages en un acte.

Les opéras étrangers traduits, étant interdits alors aux théâtres de Paris, Mlle de La Haye, directrice des spectacles de Strasbourg, invite solennellement ses confrères à faire un sort convenable à Framery pour l'engager à donner des opéras traduits au répertoire des provinces, trop faiblement alimenté par notre capitale. 25 juin 1781.

Du 4 avril 1780 jusqu'à pareil jour de l'année suivante, on a remis en scène six grands opéras, six actes et trois ballets. Les pièces nouvelles sont au nombre de sept, quatre grandes et trois intermèdes en un acte, total vingt-deux ouvrages mis et remis en scène, travail prodigieux pour ce théâtre.

Le chevalier Gluck écrit de Vienne le 11 mai 1781 :

— Ne croyez pas les bruits qui courent sur mon prochain retour à Paris ; à moins que je n'y sois appelé par des ordres supérieurs, je n'irai point en cette ville, jusqu'à ce que les Français soient d'accord sur le genre de musique qu'il leur faut. Ce peuple volage, après m'avoir accueilli de la manière la plus flatteuse, semble se dégouter de tous mes opéras, il ne s'y porte plus avec la même foule qu'autrefois ; et voilà *le Seigneur bienfaisant* qui fixe aujourd'hui son attention ; il semble vouloir retourner à ses ponts-neufs : il faut le laisser faire. »

Voilà bien le musicien ! Quand il est en faveur, il veut que l'on proclame qu'il est le seul compositeur de l'un et l'autre hémisphère ; il exige que l'on n'exécute absolument que ses opéras ; il prétend que tous les hommages, tous les éloges, toutes les recettes, tous les riches cadeaux lui soient adressés. Lui, toujours lui, rien que lui ! Il ne suffira pas que les journaux l'exaltent, le portent au troisième ciel ; l'encens qu'on lui prodigue va puer à son nez, si la critique n'écrase pas en même temps tous ses adversaires. Tous ! l'entendez-vous ? car il est seul ; toute la musique est en lui.

— Laissez faire Ergaste, et il exigera un droit de tous ceux qui boivent de l'eau de la rivière ou qui marchent sur la terre ferme. Il sait convertir en or jusqu'aux roseaux, aux joncs, à l'ortie ; il écoute tous

les avis, et propose tous ceux qu'il a écoutés. Le prince ne donne aux autres qu'aux dépens d'Ergaste, et ne leur fait de grâces que celles qui lui étaient dues; c'est une faim insatiable d'avoir et de posséder; il trafiquerait des arts et des sciences, et mettrait en parti jusques à l'harmonie. Il faudrait, s'il en était cru, que le peuple, pour avoir le plaisir de le voir riche, de lui voir une meute, une écurie, pût perdre le souvenir de la musique d'Orphée, et se contenter de la sienne. »

Voilà ce que La Bruyère disait de Lulli. Malheureusement les Lulli de ce genre sont de tous les temps et naviguent encore parmi nous.

Mon père était à Paris, amateur passionné de musique, il suivait assiduement les représentations de l'Opéra. Le 8 juin 1781, il sort de ce théâtre après l'exécution d'*Orphée*, et rentre à l'hotel du baron de Forbin d'Oppède, chez lequel il logeait, rue Rousselet, près des Invalides. Quand il a conté ce qu'il a vu, quand il a parlé des ravissantes beautés de l'œuvre de Gluck et des jouissances qu'il vient d'éprouver, mon père dit bonsoir à la compagnie, et monte pour se coucher. En ouvrant la porte de sa chambre, il voit une éblouissante clarté; le flambeau qu'il tenait est complètement effacé par l'éclat des rayons lumineux qui venaient du dehors. Il descend avec rapidité, rentre au salon, tout joyeux de la découverte qu'il avait faite, et se hâte d'inviter la famille d'Oppède à monter pour jouir d'un spectacle magnifique, pour admirer une aurore boréale, plus belle encore que celle qui naguère avait émerveillé Paris. Tout le monde accourt, et le baron dit à l'instant : — Ce n'est point une aurore boréale, mais un incendie; le faisceau de lumière vient des entours du Palais-Royal, c'est l'Opéra qui brûle. » La violence des flammes était si grande et leur clarté si vive, qu'à cette énorme distance on put lire une lettre, dans l'intérieur de l'appartement, à la lueur du volcan.

L'acte de *Coronis* terminait le spectacle, et mon père s'en était privé d'autant plus volontiers qu'il craignait de rompre le charme de la musique d'*Orphée*. A la fin du ballet, fort long dans *Coronis*, un des chefs de la danse, Dauberval, s'étant aperçu qu'une toile brulait, eut la présence d'esprit de faire baisser le

rideau, sans attendre que le divertissement fût achevé. Le public trouva le ballet un peu court, et, fort heureusement ! ne fit aucune observation à l'égard de cette fin précipitée. S'il avait réclamé, c'en était fait de l'assemblée entière. Les spectateurs sortirent sans alarme, sans obstacle, sans désordre; ils ignoraient ce qui se passait sur le théâtre.

Cette toile enflammée était une frise. Une bougie d'un chassis de coté venait de l'allumer. On demande à l'instant de l'eau, il n'y en avait pas. On crie de couper les cordes qui tenaient à cette frise; on ne le fait que d'un coté, du mauvais coté! La toile, prenant la position perpendiculaire, donne plus d'activité, plus d'aliment à la flamme, qui, s'attachant au rideau du fond, parvient au centre, et se communique à toutes les frises avec une incroyable rapidité. Tout secours devint alors inutile, et les machinistes, les acteurs, témoins de cette scène de désolation, repoussés par la fumée, cherchèrent leur salut dans la fuite. Les flammes coupaient déjà la retraite à tous ceux qui n'étaient pas sur le théâtre.

Dangui, danseur, trois tailleurs et six ouvriers machinistes sont réduits en cendres. Beaupré, frère du danseur que nous avons connu, saute du troisième étage et se tue; un de ses camarades, prenant le même chemin, se casse la cuisse. Huard, vigoureux danseur, d'une taille élevée, n'ayant que deux étages à franchir, se dirige vers le toit d'une boutique, glisse dans la cour des Fontaines et tombe sur ses pieds, sans se blesser. Son jockey, garçon de quinze ans, était à la fenêtre et n'osait se lancer. Huard lui tend les bras, l'appelle, l'encourage, disant qu'il est prêt à le recevoir, à lui parer le coup. Rien ne put décider ce malheureux, pas même le feu qui bientot l'atteignit, et le brula vivant sous les yeux de son maître. M[lle] Guimard deshabillée, n'ayant pas encore sa chemise sur le corps, étouffait, grillait dans sa loge et n'osait en sortir. Un machiniste accourt à son aide, l'enveloppe dans des rideaux et l'emporte à travers des tourbillons de flamme et de fumée.

Tous les acteurs, les choristes avaient quitté le poste après la fin de l'opéra de Gluck. Il ne restait au théâtre que les danseurs,

l'orchestre et les gens de service. Les symphonistes s'étaient sauvés; un seul, Châlon, violoniste, restait en arrière de quelques pas; le volet d'une porte battante se ferme devant lui. Châlon fait de vains efforts pour l'ouvrir, la pression de l'air collait, clouait ce battant à son cadre. Heureusement la porte jointait mal par en bas. Dépouillé de tous ses vêtements, le musicien, couché ventre à terre, s'applatit comme un chat, un lézard, passe au laminoir, et parvient à franchir le barrage en y laissant la peau, les muscles de son dos : plusieurs athlètes machinistes le tiraient de l'autre coté. Il en guérit; mais, de sa vie, Châlon ne put faire la moindre courbette : raide comme une statue égyptienne, il saluait de la main.

Les flammes envahirent toute la salle; à des vapeurs épaisses, noires, succède une colonne de feu de trois cents pieds de haut. La charpente de l'édifice ne tomba que vers neuf heures et demie; en s'affaissant, elle écrasa dix personnes et vint redoubler encore la violence de l'incendie. Par bonheur il pleuvait, le vent était très faible, et bien que le feu se fût communiqué plusieurs fois au comble des bâtiments de la cour des Fontaines, à ceux du grand escalier du Palais-Royal, les pompiers parvinrent à l'éteindre. C'était un spectacle horrible et curieux de voir la flamme large et pyramidale qui s'élançait de cet immense foyer, successivement nuancée de toutes les couleurs, effet de la combustion des toiles peintes, de la dorure des loges, et de l'inflammation de l'huile et de l'esprit-de-vin. Dans les rues adjacentes et même éloignées un peu, ce fut une grêle de brandons, de flammèches, d'étincelles, pendant trois heures. On trouva sous les décombres vingt-un cadavres; trois capucins avaient péri victimes de leur dévouement. Les cordeliers, les récollets étaient aussi venus sous la conduite de leurs supérieurs. Le duc de Chartres, le prévot des marchands, le lieutenant de police, onze commissaires, ne quittèrent pas le lieu du sinistre. L'alarme avait été générale; au son du tocsin, un populaire immense vint encombrer les entours du Palais-Royal, où se portèrent aussi les gardes françaises et les gardes suisses, le guet à pied et le guet à cheval, commandés par le chevalier Dubois; les pompiers de

Paris, leur chef de Morat rendirent les plus grands services, et furent habilement secondés par les gens de la maison d'Orléans, sous les ordres de Lebrun, inspecteur du Palais-Royal. On parvint à retirer des flammes bien des personnes, au nombre desquelles se trouvaient des danseuses, qui certes auraient péri sans l'intrépidité de leurs sauveurs.

Au moment où le toit de la salle tomba tout à la fois, avec un fracas épouvantable, Augustin Lefebvre, bibliothécaire de l'Académie, était sous le théâtre et vidait les armoires afin de sauver les partitions du répertoire courant. Le parquet de la scène le garantit du coup, mais ce parquet brulait; n'importe, Lefebvre ne quitta la place qu'au moment où le dernier manuscrit fut mis en lieu sûr. — Sauvez mon enfant! » disait Rey, le chef d'orchestre, aux garçons occupés à déposer sur le pavé de la rue les partitions tirées des armoires. — Sauvez mon enfant! » *Coronis* était cet enfant, objet de sa tendre sollicitude. Dès qu'il aperçut le volume chéri, la partition de *Coronis*, Rey saisit dans ses bras le bijou précieux et s'enfuit, donnant aux flammes la licence de consumer tout le reste.

Le lendemain, le peuple contemplait tristement les ravages de l'incendie, lorsqu'une charrette chargée de costumes échappés au feu, vint à traverser la place du Palais-Royal. Un porte-faix, monté sur cette voiture, s'avisa de se coiffer d'un casque grec à longue crinière rouge, prit une lance en main; puis, se drapant avec un manteau royal, et debout, le poing sur la hanche, comme un vainqueur faisant son entrée sur un char de triomphe, il attira les regards de la foule, dont la consternation se changea tout à coup en longs éclats de rire.

Sept jours après, le feu brulait encore dans les dessous; et c'était un objet de terreur pour tout le voisinage : on s'imaginait que la provision de poudre, destinée aux effets de pyrotechnie, était déposée dans ces cavités profondes, devait s'enflammer et faire sauter le quartier. Les bustes de Rameau, de Quinault, placés dans le grand escalier, tombèrent et furent brisés; ceux de Gluck et de Lulli restèrent debout. Cette salle, batie sur l'emplacement de l'ancienne, brulée en 1763, ne servit que pen-

dant onze ans. C'est toujours après le mal que l'on pense au remède : on essaya, sur les bâtiments de la Comédie-Italienne, la manœuvre d'une pompe que l'on regardait comme infaillible.

Les artistes de l'Opéra reçurent, comme en 1763, l'ordre de ne pas s'éloigner de Paris, et leurs appointements furent payés pendant la vacance.

La Comédie-Française avait abandonné son théâtre qui menaçait ruine; elle occupait la salle des Tuileries en attendant que celle de l'Odéon, batie sur le terrain de l'hotel de Condé, fût terminée. L'Opéra ne put demander au palais des rois l'hospitalité généreusement accordée en 1763. N'ayant point d'asile, de hangar, de toit pour remiser ses divinités et les mettre à l'abri du vent et de la pluie, il était sur le pavé depuis sa dernière catastrophe. Il y resta 66 jours, et débuta le 14 aout dans la salle des Menus-Plaisirs par *le Devin du village*, suivi de *Myrtil et Lycoris.*

Les concerts exécutés aux Tuileries par nos académiciens, les représentations qu'ils donnèrent dans la salle des Menus-Plaisirs, beaucoup trop étroite, ne convenaient pas plus à l'administration qu'au public. Des actes d'opéra, des ballets en miniature, y furent essayés ; c'est là que parut l'*Inconnue persécutée*, traduite de l'italien de Goldoni, musique d'Anfossi. L'exiguïté de la salle servit de prétexte pour augmenter le prix des places : celui du billet de parterre fut mis à 3 livres au lieu de 48 sous.

Le programme d'un de ces concerts annonçait un air italien de Gluck. Au moment où l'orchestre en attaquait le prélude, tous les piccinnistes désertèrent la salle. Les partisans de Gluck, ayant le champ libre, applaudirent avec fureur l'air italien, le firent répéter, et coururent au foyer jouir de leur triomphe. Il fut de courte durée, et s'évanouit au bruit des éclats de rire de leurs adversaires : l'air était de Jomelli. Le rédacteur de l'affiche avait substitué le nom de Gluck à celui du maître italien, afin d'amener ce débat dont l'influence présentait quelque avantage pour la recette.

— Il ne peut y avoir de trop grand théâtre pour *Iphigénie en Aulide*, ni de trop petit pour *Écho et Narcisse.* » Ce mot de

Gluck était resté dans la mémoire des administrateurs de l'Opéra, qui se hatèrent de produire *Écho et Narcisse* dans la salle des Menus-Plaisirs. Cet ouvrage obtint finalement un succès brillant et décidé. L'hymne à l'Amour fut redit à la demande générale d'un public électrisé.

— L'Opéra brûle ! — Ma foi, tant mieux ; il y a si longtemps qu'il était là ! » dit un Parisien ami du changement.

Les architectes s'évertuent à donner des plans d'un théâtre monumental et digne en tout de la ville de Paris. Huet publie le plan d'une salle à construire sur le terrain de l'hotel de Longueville ; il y joint une place Louis XVI devant la cour du Louvre, une fontaine derrière la salle, qui serait flanquée par la rue Gluck et la rue Piccinni. Un autre architecte propose de mettre l'Opéra dans la cour des Princes dépendante des Tuileries.

L'abbé de Lubersac présenta, comme beaucoup d'autres, un projet de salle pour l'Opéra. Ce naïf ecclésiastique vit la possibilité de faire entrer dans son plan celui d'une chapelle royale, destinée aux assemblées du clergé qui se réunit obscurément dans une salle du couvent des Augustins. Ce lieu représenterait, dit l'abbé, le premier corps de la France, comme l'Hotel-de-Ville en représente le dernier et l'Arsenal le second.

On se souvenait qu'il avait fallu sept ans pour construire la salle qui venait d'être brulée. Priver la capitale de son spectacle favori pendant l'hiver, était un grave inconvénient à plus d'un égard. La reine surtout desirait vivement que les exercices de son Académie de Musique ne fussent pas interrompus trop longtemps. On décida qu'une salle provisoire serait batie sur le boulevard, à droite de la porte Saint-Martin. L'architecte Lenoir s'engage à construire, sur ce terrain, une salle à quatre rangs de loges, avec les dimensions prescrites qui permettaient d'y faire manœuvrer les décors du magasin, et de la livrer, en 65 jours, terminée de sorte que l'on pût y donner la première représentation le 30 octobre suivant. — Je vous donne jusqu'au 31, dit Marie-Antoinette à Lenoir, et si la clé de ma loge m'est remise ce jour-là, je vous promets le cordon de Saint-Michel en échange. »

Plusieurs disent que cette salle fut construite en 65 jours, d'autres en 75; les travaux ayant été commencés le 2 aout, durèrent jusqu'au 27 octobre, ce qui fait 86 jours bien comptés.

On travaillait jour et nuit, les ouvriers se relevaient tour à tour, et leur nombre était aussi considérable que l'ensemble des travaux pouvait le permettre. Voir manœuvrer ce peuple de constructeurs à la lueur resplendissante de mille flambeaux, était un spectacle digne de la curiosité du public qui s'y portait en foule. Une autre Babel s'élevait comme par enchantement.

Après l'incendie de 1763, les tailleurs et les couturières avaient inventé la couleur *tison;* la nuance *opéra-brulé* fut mise à la mode en 1781. N'avons-nous pas vu les robes, les manteaux *à la Robin-des-Bois, à la Dame blanche?* Ces couleurs du moins ne rappelaient point une catastrophe.

En 1781, la reine perdit ses cheveux à la suite d'une couche. Cette princesse imagina de porter une coiffure basse que l'on appela *coiffure à l'enfant.* Toutes les dames de la cour répondirent à l'invitation; et la hauteur extravagante des poufs empanachés qui, depuis neuf ans, désolait ceux qui fréquentaient les spectacles, réduite à Versailles, le fut bientot dans la France entière. Ces coiffures avaient résisté bravement aux réglements de police, aux attaques de la chanson, de la caricature, elles tombèrent sans effort avec les cheveux d'une reine jeune et belle. Plus tard, en 1784, les femmes portaient des chapeaux *à la caisse d'escompte,* chapeaux *sans fond,* comme cette caisse.

Iphigénie en Tauride de Gluck est exécutée à Trianon; ce spectacle fait partie d'une des fêtes données à l'empereur Joseph II. Sacchini assistait à cette soirée. Gluck avait été mis hors de combat par sa première apoplexie; Sacchini vint à Paris avec l'espoir d'y remplacer le compositeur allemand. *La Colonie* et *l'Olympiade,* opéras traduits en français, avaient obtenu déjà de brillants succès à la Comédie-Italienne et fait connaître Sacchini de la manière la plus avantageuse. A son arrivée à Versailles, ce maître témoigna le desir d'assister aux fêtes de Trianon et surtout à la représentation d'*Iphigénie en Tauride.* Il y fut introduit avec distinction; la reine et l'empereur voulurent l'avoir

auprès d'eux ; ils le questionnèrent pour connaître son avis sur l'œuvre de Gluck. — Avez-vous jamais vu d'opéras français ? » lui demanda Joseph. — Non, sire. — Eh bien ! vous allez en voir un. »

Ce dialogue n'avait rien de spirituel ni de malin. Les ennemis de Gluck en conclurent que l'empereur faisait bien peu de cas de la musique de ce maître puisqu'il l'assimilait à la nôtre. D'autres, plus judicieux, ne donnèrent pas une interprétation forcée à ce propos, et le prirent tout naturellement.

Marie-Antoinette résolut de fixer en France l'auteur de *la Colonie*, et chargea le ministre Amelot de lui faire des propositions à ce sujet. Pour le déterminer plus facilement, Amelot l'attaqua du coté de la gloire, lui déclarant que la sienne, dont il prenait tant de soin, ne serait pas complète s'il n'obtenait le suffrage des Parisiens. Piqué de cet exorde burlesque, l'Italien lui repartit qu'il croyait être suffisamment connu, même dans notre capitale. On se rapprocha cependant, Sacchini fit ses propositions, et le secrétaire d'État en rendit compte à la reine. 30,000 livres furent accordées à Sacchini pour la composition de trois opéras.

Vous voyez que la manie de s'ériger en arbitre suprême du gout en musique, en consécrateur infaillible, indispensable des réputations, existait déjà chez le Parisien, véritable Chinois de la musique, arrivant un siècle après la bataille ; le secours de Pise, bien que tardif, allait beaucoup plus vite. Pour apprécier, juger les compositeurs en dernier ressort, il faudrait se connaître en musique, ou bien avoir le sentiment de cet art. A défaut de ce sentiment, être au moins doué d'un instinct qui permît de distinguer, non pas le bon du mauvais, ne soyons pas trop exigeant, mais le sublime de l'exécrable. Une expérience de deux siècles affirme, prouve, démontre qu'en tous les temps le public de Paris a complètement été privé de la moindre de ces facultés. Il avait prodigué ses applaudissements à Cambert, à Lulli comme à Destouches ; à Rameau comme à Royer. Il couvrit des mêmes lauriers *Iphigénie en Tauride* la grande ! *Atys*, de Piccinni, et *le Seigneur bienfaisant*, une galette ! juste au moment où deux illustres venaient de tenter la civilisation de

son intelligence. Il fit éclater les transports furibonds de son enthousiasme pour *Œdipe à Colone* et *les Prétendus*, une croûte! Ne l'avons nous pas vu fêter avec plus d'entraînement et surtout plus de constance *le Rossignol*, une ordure! qu'il n'avait fait un diamant, *le Comte Ory?* Et cette pauvreté que l'on nommait *le Devin du Village*, opérette que nulle autre nation n'eût acceptée dans aucun temps, restant au répertoire d'un théâtre qui se dit le premier de l'univers, y figurant avec un succès honteux, déplorable, de 1753 jusqu'en 1829, pendant 76 ans; la psalmodie de Lulli ne cessant d'être applaudie à ce même théâtre qu'après 110 ans de fortune, sont-elles des preuves accablantes de la barbarie de ce public parisien, de la stupidité des journalistes qui devaient signaler, condamner ses bévues au lieu de les approuver en les imitant?

Après tant de méfaits, soyez étonné que ces connaisseurs si fins, si délicats aient reçu froidement *Guillaume Tell,* le chef-d'œuvre de Rossini, qu'ils n'aient accepté *Robin-des-Bois*, le chef-d'œuvre de Weber, qu'à la faveur d'une valse, d'un chœur, et qu'ils aient fini par s'accoutumer à l'harmonique galimatias du *Prophète*, soutenu par un soleil et des patineurs? Il est plaisant que Paris, avec sa ridicule prétention d'imposer au monde entier ses arrêts en fait de spectacles, soit aujourd'hui la seule ville du globe où le public ne juge rien du tout. Une bande ignoble de claqueurs proclame *constamment* des succès dans la cité modèle, et presque tous les journalistes se règlent sur la décision des claqueurs.

Jenny Lind osa décliner la juridiction de Paris et dédaigner son approbation. *Oh! che baldanza!* Aussi la voix superbe et le prodigieux talent de la virtuose sans rivale ne furent-ils admirés, pronés, vivement exaltés que dans le reste de l'univers. Réduite, pendant son exil volontaire, à ne joindre aux palmes, aux couronnes d'or et de fleurs que cinq ou six millions de francs, Jenny, l'infortunée, dut se résigner. On voit bien que la trompette parisienne avait compté des pauses, gardé le *tacet*, punition à nulle autre seconde, et bien méritée!

La reine était accouchée le 22 octobre 1781. Des transports de

joie éclatent à la naissance du dauphin, des fêtes magnifiques signalent cet événement, et l'Académie fait l'ouverture de sa nouvelle salle par *Adèle de Ponthieu,* livret de Razins de Saint-Marc, remis en musique par Piccinni. Cette première représentation est donnée gratis le 27 octobre. On doutait de la solidité de la salle improvisée; elle fut éprouvée de manière à rassurer les plus timides. *Faciemus experimentum in animâ vili.* Dix mille curieux se ruèrent dans cet édifice dès neuf heures du matin; on en compta jusqu'à vingt dans une seule loge. Chargé de ce poids immense le bâtiment tassa de deux pouces à droite et de quinze lignes à gauche.

Après le spectacle on fit une distribution de pain et de vin sur le théâtre. Les poissardes et les charbonniers, aux sons de l'orchestre, exécutèrent leur ballet accoutumé, chantèrent des refrains drôlatiques et peu conformes à l'étiquette de la noble Académie. Comme les balcons leur étaient réservés, les charbonniers et les poissardes arrivèrent, selon leur usage, à l'heure précise du spectacle. Ils vinrent dans une file de charrettes qui se rangèrent sur le boulevard. En descendant de leurs équipages, ces maîtres disaient à leurs cochers : — A cinq heures. »

— Ce soir ils ne sont pas payés, je m'en aperçois bien. Les voyez-vous jouer tous à la fois pour avoir plus tot fini? » Telle était l'observation d'une poissarde pendant que les symphonistes exécutaient l'ouverture.

La recette du 30 octobre s'élève à 4,636 livres 14 sous; on n'avait atteint ce chiffre que trois fois dans la salle brulée. Celle que Lenoir venait de batir provisoirement couta 400,000 livres aux actionnaires souscripteurs. L'architecte n'en répondait que pour trente ans, elle sert encore. Marie-Antoinette reçut la clé de sa loge le 26 octobre, et fit joindre à la décoration, promise à l'architecte, le brevet d'une pension de six mille livres.

Des coqs gaulois, des aigles dorées, tenant des faisceaux de piques, de drapeaux, de lances et d'écharpes, ornaient en dedans le faîte de la salle. Singulière décoration pour un théâtre royal! ces emblèmes étranges et prophétiques semblaient annoncer que bientot il prendrait un titre républicain, pour le changer plus

tard en celui d'*Académie Impériale*. Un tableau représentant Apollon et les Muses, est substitué, dans la nouvelle salle, à la toile d'avant-scène sur laquelle on n'avait peint jusqu'alors que les plis largement ajustés d'un rideau.

Adèle de Ponthieu, de Razins de Saint-Marc, jouée d'abord en trois actes, mise en cinq actes pour Piccinni, fut réduite à trois actes, afin d'abréger l'ennui qu'elle faisait éprouver au public. Après quelques représentations, le malencontreux opéra fut réduit à rien. Un dilettante, curieux de voir la nouvelle salle et qui redoutait *Adèle de Ponthieu,* vint prendre un billet. On le lui donne en le prévenant que les deux premiers actes sont joués. — Tant mieux, répond-il, tant mieux! c'est toujours autant de gagné. »

Colinette à la Cour, imitée de *Ninette à la Cour,* laquelle était une copie de *Bertoldo in Corte,* opéra italien, réussit le 15 janvier 1782. C'est le premier succès de Grétry sur le théâtre de l'Académie. Ce compositeur avait eu le bon esprit d'abandonner la tragédie pour l'opéra comique.

Morel arrange le *Thésée* de Quinault, Gossec le remet en musique. Par déférence pour Lulli, son prédécesseur, il conserve l'ancien air d'Égée, *Faites grâce à mon âge.* (Planches, 48.) Ce morceau, très-bien dit par Larrivée, qui dès longtemps en connaissait la tradition, est admiré généralement, il obtient une préférence marquée sur tout le reste. Après cent dix ans de possession du théâtre académique, la musique de Lulli pousse enfin, exhale son dernier soupir, et ce n'est pas sans honneur. Mme Saint-Huberti remporte une palme de plus en représentant Églé, princesse d'Athènes. On dit que les paroles de Quinault avaient été fort légèrement traitées par Morel, et très lourdement par Gossec.

Noverre passe en Angleterre; son ballet d'*Armide* fait fureur à Londres. Maximilien Gardel succède à Noverre et devient maître de ballets de notre Académie.

Encore un triomphateur à l'Opéra : le marquis de La Fayette y paraît le 8 février 1782, à son premier retour d'Amérique; il est fort applaudi. Mlle Dorlé, qui figurait dans *Iphigénie en Au-*

lide, présente une couronne de laurier au frère d'armes de Washington, à l'instant où le chœur dit :

Achille est couronné des mains de la victoire.

Par un édit, enregistré le 28 juin en la chambre des comptes, le roi réduit et fixe irrévocablement à 259,600 livres la dépense de sa musique, de ses concerts et ballets qui s'élevait à 499,848 livres 7 sous 6 deniers, non comprises les pensions des vétérans, qui ne pourront en aucun cas excéder la somme de 50,000 livres. Sa majesté défend que cette partie de sa maison soit augmentée pour quelque cause et sous quelque prétexte que ce soit.

Pierre Gardel, après un voyage fait à Londres, rentre le 15 aout à l'Opéra dans un petit ballet de sa façon. Le public l'applaudit, admire ses progrès et le place au rang de nos premiers danseurs.

Une voix de haute-contre prodigieuse fait retentir les échos de l'Opéra ; Delboy paraît sur ce théâtre en 1782 et réussit. On lui pardonne d'abord l'accent méridional ; son organe avait tant d'éclat et de charme ! Une lettre de cachet avait forcé Delboy de quitter la cathédrale de Toulouse pour venir débuter à Paris. L'Académie offrait douze cents livres au chantre de paroisse, avec promesse d'augmenter la somme en raison des progrès qu'il ferait dans sa nouvelle carrière. Le Gascon s'écria : — *Sandis! on va don les aumenté saqué zour ces bienhurux cinquanté louis d'or : sé mé connais.* »

Le prince de Poix avait entendu, protégeait Delboy, qu'il avait fait appeler à la capitale. Il dit chez la reine : — La voix de ce Toulousain est sonore au point que s'il chantait sur la butte Montmartre, on l'entendrait de Saint-Denis.— Propos des bords de la Garonne ! répliqua le comte d'Artois, je soutiens que cette voix gasconne va s'arrêter en chemin, et je parie deux cents louis. » Le prince de Poix accepte le défi. Par un temps calme, à deux heures du matin, les adversaires et les juges du camp vont se poster sur l'église abbatiale de Saint-Denis, d'autres témoins accompagnent Delboy vers le point le plus élevé de Montmartre. Le Gascon pousse un *ré* suraigu, si vigoureux, si stri-

dent, qu'il siffle comme un boulet de canon sur la tête des parieurs, pour aller s'éteindre au delà du but. Ne me demandez pas si c'était un *ré* de poitrine. Cette première note lancée, il fila des sons à partir du *sol* aigu, montant diatoniquement jusqu'au même *ré* qu'il tenait largement depuis trente secondes, quand une fusée, brillant à l'horizon, semant des étoiles sur son passage, vint annoncer le triomphe de l'énergique ténor. D'autres essais du même genre eurent lieu bientot après. Delboy, Lays et Chéron, exécutant le trio de Gossec, *O salutaris hostia*, sur la tour méridionale de Notre-Dame de Paris, furent entendus très distinctement de Montrouge.

Malgré la beauté de son organe, Delboy ne put se maintenir dans le premier emploi. Il gasconnait d'une manière exagérée; cet accent, qu'il s'efforça vainement de corriger, le fit reléguer enfin parmi les choristes, après avoir essayé des coryphées. Sa voix dominait le chœur, on l'admirait dans les ensembles. Coryphée, il avait trop souvent égayé le public. Aux 2,000 livres qu'il recevait de l'Opéra, Delboy joignait, chaque année, 4,000 livres pour aller chanter derrière un rideau lorsque les comédiens de bois gesticulaient sur le théâtre Beaujolais. Ses trois filles : Sophie, Antoinette et Marie, ayant des voix admirables, ont tenu l'emploi de coryphée avec distinction à l'Académie. Marie, la plus jeune, y figurait encore naguère sous le nom de *Mme Bouvenne.*

Jéliotte meurt en son chateau de Navailles, à Estos, près d'Oloron, Basses-Pyrénées, en 1782. La chambre qu'il habitait en ce noble manoir, est telle qu'elle était en 1782. On y voit les deux portraits de ce virtuose, peints par Tocqué, dont un est gravé par Cathelin. Sans être un seigneur, Jéliotte possédait une aisance qui lui permettait d'entretenir un carrosse et des serviteurs.

Chenard débute avec succès dans le rôle d'Oreste de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck le 30 avril 1782, et prend ensuite un engagement de première basse à la Comédie-Italienne.

La reine aimait beaucoup les bals masqués, et comme la salle de la porte Saint-Martin, *placée sur le boulevard*, cause alors de

réprobation qui fit prendre à la salle de la Comédie-Italienne la position ridicule que nous lui voyons aujourd'hui, comme le théâtre de la porte Saint-Martin ne plaisait pas du tout à Marie-Antoinette, elle voulut ramener l'Académie aux Tuileries, afin d'y retrouver un plaisir dont elle se privait depuis l'ouverture de la nouvelle salle. Le comte d'Angivillier, intendant des bâtiments de la couronne, s'opposa vivement à ce projet. Un troisième incendie de l'Opéra pouvait consumer ce palais. Pour décider la reine à vaincre sa répugnance, un bal public extraordinaire fut donné le 2 juin en faveur du grand duc et de la grande duchesse de Russie, à qui l'on faisait passer en revue les curiosités de Paris. Excepté le roi, toute la cour et les ministres assistèrent à ce bal solennel.

Castor et Pollux est remis en scène, et l'on s'aperçoit qu'à chacune de ses nombreuses reprises le chef-d'œuvre de Rameau perd son crédit.

Vestris fait connaître aux Parisiens le menuet qu'il vient de composer à Londres pour la duchesse de Dévonshire. Le jeune et bel écuyer Asthley danse avec une grace parfaite ce menuet sur un cheval courant au galop. Cette nouveauté charme le public au point que le cavalier danseur, après un mois d'exercices, emporte un bénéfice de 24,000 livres. Si nous ajoutons à cette somme la valeur des cadeaux qu'il reçut des comtesses et marquises dont le zèle ardent pour l'équitation se manifesta, ce ne sera point assez de doubler ce total.

Mlle Théodore, jolie danseuse que l'Angleterre nous avait empruntée, est mise à la Force à son retour de Londres, et ne sort de cette prison que pour aller en exil à trente lieues de Paris. Quelques plaisanteries sur la direction de l'Opéra, joyeusetés insérées dans des lettres écrites à ses amies, étaient la seule cause de ces rigueurs despotiques. Cet exil fut de dix-huit jours.

C'était un parti pris, et nos fabricants de livrets s'applaudissaient d'avoir accoutumé le public à se contenter de vieilles pièces que l'on transmutait en opéras. Les uns rajustaient Quinault, Pellegrin, La Bruère, les autres arrangeaient Corneille, Racine,

Voltaire, Crébillon. Cette pitoyable industrie faisait que l'on retrouvait sans cesse à l'Académie royale de Musique les mêmes pièces que l'on représentait à la Comédie-Française, et l'Opéra perdait ainsi tout intérêt de curiosité dramatique.

Lemoyne débute par *Électre* le 8 juillet 1782. Guillard en avait ajusté le livret; ce sujet éminemment tragique était au-dessus des forces de ce musicien. Lemoyne arrivait de Pologne, il s'annonça comme élève de Gluck, et, dans son *Électre*, imita le style de ce maître. Une scène de récitatif, deux chœurs pleins d'énergie furent applaudis. Le défaut de mélodie fit tomber cet opéra. Gluck garda le silence tant que le sort d'*Électre* n'était pas décidé. Il renia pour disciple son auteur dès qu'il le vit fustigé par les critiques. Lemoyne se vengea de ce dédain en étudiant la manière de Sacchini. C'est dans ce nouveau système qu'il écrivit sa partition de *Phèdre*. Plus tard il adopta le style français en composant *les Prétendus*. Lemoyne était le Meyerbeer de son époque; comme il n'avait pas de style qui lui fût propre, il empruntait celui du Weber ou du Rossini de ce temps.

Après *Castor et Pollux*, on remet en scène *Aline, reine de Golconde*, et l'on s'aperçoit alors que le théâtre n'a point assez de profondeur pour le déploiement des décorations. La salle est prolongée en arrière par un auvent ridicule, pris sur la rue de Bondy. Cette nouvelle construction coûte 166,000 livres.

Le 6 aout, reprise solennelle de *Roland*. Mme Saint-Huberti s'empare du rôle d'Angélique, Lainez et Moreau représentent Médor et Roland. Mlle Gavaudan, cadette, quitte le modeste emploi de coryphée; elle chante à son tour la partie d'Angélique, le 22 octobre suivant, et réussit à merveille. Galley, Mlle Dupré, élèves de Noverre, se distinguent dans les ballets de *Roland*, refaits en entier par Maximilien Gardel. Les costumes, les décors de cet opéra furent renouvelés à cette reprise.

Les fragments reprennent faveur. On réunit trois actes dont chacun forme une pièce entière : *le Feu* (*la Vestale*), acte pris aux *Éléments* de Roy; *Ariane dans l'Ile de Naxos, Apollon et Daphné*. Edelmann compose la musique des deux premiers, et Mayer, celle du troisième que l'on trouve pitoyable. Daphné,

changée en laurier, faisait sa partie dans un trio concertant avec Apollon et Pénée; elle chantait au travers de l'écorce de l'arbre. Ce trio réjouit beaucoup l'assemblée. Un seul de ces actes échappe au naufrage : *Ariane*, grâce à Mme Saint-Huberti. Cette virtuose y parut dans toute la splendeur de son talent, et ne connut plus de rivales.

L'Embarras des Richesses de Lourdet de Santerre, que les acteurs nommaient à bon droit *Lourdet sans tête*, musique de Grétry, tombe tout à plat. Un parolier peut écrire d'énormes balourdises, c'est son métier; mais conçoit-on que le musicien, les chanteurs aient toléré pendant les répétitions celles que le public releva dans les trois actes de Lourdet? Athènes est la ville où se passe l'action, du temps de Périclès, et l'auteur fait parler du *dimanche*, du *carême* à ses personnages; il leur fait acheter un jardin au prix de deux cents *louis;* il fait danser les quatre parties du monde, personnifiées et bien caractérisées par leurs attributs, sans se douter que l'Amérique n'était pas découverte encore. On avait déboursé 30,000 livres pour cette rapsodie; Lourdet pensa tout rajuster en exigeant que sa pièce fût jouée avec des costumes français. La direction fit cette nouvelle dépense; mais alors Plutus, le dieu des richesses et son cortège, arrivant à Paris dans un nuage, et figurant au milieu des dames en pouf, en paniers, des seigneurs en bas de soie, en talons rouges, excitèrent les transports d'une hilarité plus bruyante et plus générale. Mme Saint-Huberti, la grande tragédienne, y représente à merveille Rosette, personnage comique.

Embarras d'intérêt,
Embarras dans les rôles,
Embarras de ballet,
Embarras des paroles,
Des embarras, de sorte
Que tout est embarras;
Mais venez à la porte,
Vous n'en trouverez pas.

Rochon de Chabannes ajoute un acte au *Seigneur bienfaisant*, ce placage commence la pièce, qu'il devait alonger afin qu'elle

suffit au spectacle. En attendant de distribuer ses bienfaits, le seigneur s'amuse à faire parader son régiment, composé d'enfants du dépot des gardes françaises, manœuvrant très-bien sous le commandement de Mlle Audinot. Après l'infanterie, on voit les artilleurs défiler avec leurs canons; le parterre alors s'écrie : — Ne craignez rien ! l'auteur n'a pas inventé la poudre. » Cet acte fut supprimé.

Le prince de Soubise donnait 6,000 livres par mois à Mlle Guimard, et distribuait le double de cette somme en gratifications annuelles aux figurantes de l'Opéra. Lors de la banqueroute de son gendre, il cessa de venir à ce théâtre et ses petits soupers galants furent interrompus. Trois mille créanciers du prince de Guéméné devaient se partager une perte de quarante millions; l'Académie prit part à la consternation que produisit cet événement, et les virtuoses de la danse réunies chez leur souveraine rédigèrent la lettre suivante qui lui fut adressée :

Monseigneur,

Accoutumées à vous posséder parmi nous les jours de représentation du théâtre lyrique, nous avons observé avec le regret le plus amer que vous vous étiez sevré, non seulement des plaisirs du spectacle, mais encore qu'aucune de nous n'avait été appelée à ces petits soupers fréquents où nous avions tour à tour le bonheur de vous plaire et de vous amuser. La renommée ne nous a que trop instruites de la cause de votre réclusion et de votre juste douleur. Jusqu'à présent nous avons craint de vous importuner, faisant céder au respect la sensibilité. Nous n'oserions même encore rompre le silence, sans le motif pressant auquel ne peut résister notre délicatesse.

Nous nous étions flattées, Monseigneur, que la banqueroute, il faut bien se servir d'un terme dont les foyers, les cercles, les gazettes, la France, l'Europe entière retentissent, que la banqueroute du prince de Guéméné ne serait pas aussi considérable, énorme qu'on l'annonçait, et surtout que les sages précautions prises par le roi pour assurer aux réclamants les gages de leurs créances, pour éviter les frais et les déprédations, plus funestes que la faillite même, ne frustreraient pas l'attente générale. Mais le désordre est monté sans doute à tel point, qu'il ne reste aucun espoir. Nous en jugeons par les sacrifices géné-

reux auxquels, à votre exemple, se résignent les principaux chefs de votre illustre maison. Nous nous croirions coupables d'ingratitude, Monseigneur, si nous ne vous imitions en secondant votre humanité, si nous ne vous reportions les pensions que votre munificence nous a prodiguées. Appliquez ces revenus, Monseigneur, au soulagement de tant de militaires infirmes, de tant de pauvres gens de lettres, de tant de domestiques malheureux, que M. le prince de Guéméné entraîne dans l'abîme avec lui.

Quant à nous, d'autres ressources nous restent : nous n'aurons rien perdu, Monseigneur, si vous nous conservez votre estime. Nous aurons même gagné si, en refusant aujourd'hui vos bienfaits, nous forçons nos détracteurs à convenir que nous n'en étions pas indignes.

Nous sommes, avec un profond respect,

Monseigneur,

De votre altesse sérénissime,

Les très humbles et dévouées servantes,

Guimard, Heinel, Peslin, Dorival, Victoire, Coulon, Angéline, Dorlé, Gervais, Zanutti, Forbin, Iphigénie, de Saint-Georges, Delisle, de Sainte-Opportune, Poulette, Bigottini, Dufroissy, Lily, Dupré, Vanloo, Mezière, Droma, Rose, Colomb, Saint-Julien, Desmarques, Tétard, De la Malmaison, Chouchou, de Rumilly, d'Urfé, etc.

Faite et signée à la loge de Mlle Guimard, le 6 décembre 1782.

— Il n'y a qu'un roi ou bien un Rohan qui puisse faire une banqueroute pareille. — Espérons que ce sera le dernier acte de souveraineté de cette maison, » dit la maréchale de Luxembourg.

Auguste Vestris dépensait et devait beaucoup; son père fit honneur aux engagements du jeune danseur, le menaça de la prison s'il ne changeait pas de conduite, et termina son discours par ces mots : — Sachez, monsieur, que je ne veux pas de Guéméné dans ma famille. »

Garat avait chanté dans quelques salons de Paris; sa voix charmante, son talent tout d'instinct, avaient excité des transports unanimes. La reine voulut l'entendre, et le 12 janvier 1783, un carrosse à six chevaux vint le prendre chez lui, d'après l'in-

vitation déjà reçue. On relaye à Sèvres, il arrive à Versailles, et descend chez Mme de Polignac. Il y trouve dans l'antichambre toute la musique du roi prête à recevoir les ordres de sa majesté. La reine, le comte d'Artois, une foule de seigneurs et de dames l'attendaient. Le virtuose gascon accompagna d'abord la reine et son frère l'empereur, exécutant un duo. Il chanta seul ensuite, et quand il eut ravi cette brillante assemblée par l'expression, la vivacité, la fougue brulante de son exécution, Marie-Antoinette lui demanda quelques facéties musicales. Garat contrefit admirablement les différentes voix de l'Opéra, celle de Legros surtout, dont il imitait le style; ce nouveau succès valut au moins le premier.

Le chanteur enthousiasmé, tremblant peut-être du rôle qu'il jouait, de la bouffonnerie à laquelle il venait de se livrer, s'écria d'une manière très naïve : — Ah ! si mon père me voyait ici, qu'est-ce qu'il dirait ? — Monsieur, on fera de sorte qu'il n'ait pas lieu de s'en repentir, » répliqua le maréchal de Duras. M. de Vaudreuil, dans son invitation, avait poussé la délicatesse au point de lui mander que la reine l'autorisait à choisir le jour et l'heure qui lui conviendraient. Le comte d'Artois attacha le jeune musicien à sa personne en qualité de secrétaire. Le père de Garat, célèbre avocat au parlement de Bordeaux, s'opposait de tout son pouvoir à ce que son fils suivît la carrière musicale. Son oncle, le sénateur sous l'empire, vint encore l'arrêter au moment de ses triomphes les plus brillants.

Deux Garat sont connus; l'un écrit, l'autre chante.
Admirez, j'y consens, leurs talents que l'on vante;
Mais ne préférez pas, si vous formez un vœu,
La cervelle de l'oncle au gosier du neveu.

RIVAROL.

Électre, tragédie de Sophocle, traduite par Rochefort, mise en scène avec des chœurs sur le théâtre de la cour, fait bâiller pendant quatre heures le noble auditoire. 26 janvier 1783.

Après avoir eu la petite vérole, maladie très dangereuse alors, Mlle Guimard rentre par *la Chercheuse d'Esprit*. Le mal n'avait laissé que des traces légères sur sa figure. On l'en félicitait au foyer, lorsqu'un gentilhomme, qui sans doute avait à se plaindre

d'elle, dit tout haut : — Parbleu ce visage-là ne pouvait être marqué de petite vérole : on ne laboure pas sur le roc. »

Dans *Apollon et Daphné,* cette virtuose voltige avec tant de légèreté qu'un amateur, fort instruit apparemment, dit : — Vraiment elle ne vieillit nulle part! » Un autre, moins galant s'écrie : — Ce sont deux chiens qui se disputent un os. » Mlle Guimard figurait entre Vestris et Gardel.

La cuisinière du docteur Mittié, médecin à Champigny, chantait à plein tuyau quand elle épluchait ses herbes ou filait sa quenouille. Son maître lui fit des compliments sur la beauté, l'agilité de sa voix. La Flipotte lui répondit que cet organe dont il admirait la sonorité précieuse n'était rien en comparaison de la voix légère et brillante de Manon, sa sœur cadette, qui gardait les vaches. Mittié reconnut la supériorité de la jeune vachère et parla de ces deux *cantatrici villane* à son ami Gossec. Ce musicien jugea que Manon pouvait devenir un sujet excellent pour l'Académie, et lui fit donner des maîtres de chant et d'action dramatique.

Sacchini débute par *Renaud,* le 25 février 1783, et n'obtient qu'un succès médiocre. C'était la vieille pièce de l'abbé Pellegrin que Framery rajusta pour la combiner avec une *Armida* représentée, en 1772, à Milan. Sacchini composa de nouveaux airs, ajouta des scènes aux fragments traduits par Framery. On était si peu satisfait de cette première épreuve, qu'il fut mis en question de compter 10,000 livres au musicien, et de résilier le contrat fait avec lui. Chargée du rôle d'Armide, Mlle Levasseur ne s'en acquitta point mal comme actrice, mais sa voix aigre déplaisait au public. Mme Saint-Huberti prit cette partie à la cinquième représentation, et l'opéra de Sacchini fut sauvé. Mlle Maillard, que l'Académie venait d'enlever au théâtre des Petits-Comédiens-du-Bois-de-Boulogne, se fit connaître en jouant le rôle d'Antiope dans *Renaud.* Lebœuf avait rimé cette pièce, qui, disait-on, appartenait à la littérature bovine.

Mlle Laguerre mourut à l'âge de vingt-huit ans; et de quoi mourut-elle? d'amour peut-être? non. Elle était bonne, douce et très compatissante ; mais elle savait se tenir en garde contre

les sentiments qui brûlent à petit feu d'abord, et finissent par dévorer, consumer un cœur trop tendre, trop naïf dans ses affections. Le vin de Champagne aurait-il causé sa ruine? eh non! Ce gentil breuvage n'a jamais tué personne. Un mal, épidémique alors chez les demoiselles de l'Opéra, mal qui mit en sépulture la jolie, l'opulente Cléophile; mal que Lainez, le ténor, appelait *anti-social*, et qui rendait les femmes sauvages, misanthropes, vint la frapper dans toute la force de son âge et de son talent. La séduisante Laguerre perdit les roses de son teint, la fraicheur juvénile de sa voix, les formes gracieuses de sa taille, le feu scintillant de son regard. Une mélancolie affreuse s'empare de son ame; adieu talents, beauté, jours de plaisir et de brillante folie! Elle expire, l'infortunée! et de tous ses trésors, fruit d'une prudente économie, il ne reste que trois petits millions, abandonnés à des cousins, des cousines, qui pleurent sur sa tombe.

Le bel état que celui d'académicienne en 1780! l'Académie se montrait cependant bien peu libérale pour ses premiers sujets. Mille écus d'appointements, c'est une misère, dira-t-on, mais avec de l'ordre et de l'économie... oui, de l'économie, ce que je viens de dire ne me fera pas rayer ce mot. Mlle Laguerre était partie de bien bas, du pavé de Paris, pour s'élever jusqu'aux trônes de l'Opéra. Comme plusieurs de ses rivales, c'est à l'obscure lueur des reverbères qu'elle fit ses premières armes. C'est au coin d'une borne qu'elle essaya d'abord les séductions de sa voix mélodieuse et persuasive. Elle savait le prix de l'argent, et le savait si bien, qu'elle avait horreur d'en donner. Jamais elle ne délia sa bourse pour payer le cocher de fiacre chargé de voiturer sa gentille personne. Farinelli, qui depuis gouvèrna les Espagnes, acquittait les mémoires de son tailleur avec une cavatine; Mlle Laguerre ne connaissait point encore cette monnaie, et pourtant ses cochers, exerçant pour elle en vrais dilettantes, en amateurs désintéressés, étaient enchantés, ravis, et ne réclamaient pas même le pour-boire.

Didon brula sur son bucher tout ce qui lui restait du pieux Énée; les armes, les habits du Troyen fugitif, son portrait, ses pantoufles, son diadème nocturne furent consumés par les flam-

mes. La reine de Carthage détruisit ces témoins quoique muets. Elle anéantit jusqu'aux moindres objets qui pouvaient rappeler un léger souvenir de sa passion funeste. Mlle Laguerre imitait Didon, et pourtant elle ne brulait rien. Meubles, bijoux, dentelles, robes et mantelets, perles et diamants, voitures, chevaux, chiens, perroquets et leurs cages, singes, matous, bas, chemises, corsets, chaussures de toute espèce, vins en cercles, vins en bouteilles, bois et charbon, batterie de cuisine, tapis et rideaux, vaisselle d'or et d'argent, porcelaine et fayence, pendules et candélabres, depuis la somptueuse villa jusqu'à la chaise-à-porteurs, depuis les tableaux de Rubens, de Boucher jusqu'au tourne-broche donnés par un amant congédié la veille, tout absolument tout était aliéné, cédé, transporté le lendemain : vente pour cause de départ. L'adroite princesse faisait table rase, maison nette à l'instant, et réalisait la valeur intrinsèque d'un amour qui venait d'exhaler son dernier cadeau. Plus d'amant, plus de souvenirs; un principal nouveau produira de nouveaux accessoires. Cette manière de procéder laissait le champ libre au candidat, le sauvait de tout embarras dans le choix de ses libéralités; il n'avait qu'à fournir un assortiment complet.

Haudry de Soucy, fermier-général, aspirait à l'amitié de Mlle Laguerre. — La trahison m'est en horreur, lui dit-elle, j'ai ruiné le duc de Bouillon; si je mets la main sur votre immense fortune, soyez certain qu'elle s'évanouit en deux ans, ni plus ni moins: en tout il faut le temps convenable, et j'ai le coup d'œil juste. C'est parler avec franchise, vous plaît-il de tenter l'aventure? » Le traité, conclu sur-le-champ, fut exécuté de telle sorte que le financier déclara sa banqueroute le jour où la nymphe bocagère le mettait à la porte comme un serviteur inutile. Le terme était échu, le second anniversaire venait de sonner.

Péronne sauvée, opéra en quatre actes, de Sauvigny, musiqué par Dezède, tombe tout à plat. Deux chœurs son remarqués dans cette œuvre languissante et froide. — C'est un opéra de laitues, dit-on, il ne faut en conserver que les cœurs. »

En juillet 1783, l'Académie voulut mettre à profit les jours de la semaine où ses acteurs se reposaient. Elle imagina de donner

des *Après-soupers,* fêtes composées de sérénades exécutées dans la salle, et d'un bal où l'on pouvait aller masqué. Une pauvre musique, point de voix, une atmosphère brulante, empestée, au lieu de l'air frais et pur que semblait annoncer le mot *sérénade,* voilà ce que le public trouva, ce qu'il ne fut plus tenté d'aller chercher à l'Opéra. Le prix de ce divertissement n'était que de trois livres.

La Rosière, ballet de Maximilien Gardel, réussit complètement; Vestris et Mlle Guimard y font des prodiges.

Alexandre aux Indes, livret de Morel, musiqué par Méreaux, est remarquable seulement pour les évolutions que cent cinquante soldats du régiment de Biron exécutent sur la scène. Après avoir signalé disertement la trivialité des paroles et les plagiats du musicien, un critique dit que la pièce était d'*Inde* et la musique en *Macédoine.* Le Morel aurait pu cependant être moins stupide qu'à l'ordinaire, il avait traduit à peu près l'*Alessandro nell' Indie* de Métastase.

Le comité directeur de l'Académie avait reçu du ministre l'ordre verbal de ne rien faire sans l'approbation de Morel. Cet enfileur de mots, indigne du titre de *parolier,* devint ainsi le véritable directeur du théâtre, et sut l'exploiter à son profit. Suard obtint, par les intrigues de La Ferté, l'emploi de censeur des livrets; il aida le directeur en ses tripotages lyriques : c'était son blanchisseur. Le comité désignait ainsi l'académicien français que Morel tenait à son service, aux appointements de 2,400 livres, payées par la caisse du théâtre. La Ferté reçut une autre qualification dans la galerie de Fontainebleau, devant toute la cour : Sedaine l'appela *voleur.*

Les bals masqués de l'Opéra sont transférés aux Tuileries, d'après le vœu de la reine. Le duc de Chartres, soutenu par le baron de Breteuil, profite de la circonstance pour essayer de ramener l'Académie royale de Musique dans son palais. Il espère que ce voisinage lui donnera des locataires pour ses galeries nouvellement baties et non encore suffisamment habitées. La cour mit de secrets obstacles au desir de ce prince dont les démarches restèrent sans effet.

« Londres, ce vendredi 10 avril 1783.

» J'apprends qu'il y aura des changements dans l'administration de l'Opéra. Legros se retire et la ville reprend la direction. Si cela est ainsi, j'en suis bien aise, attendu que le nouveau prévot des marchands est un des plus zélés admirateurs d'*Ernelinde*, aimant beaucoup la musique et surtout la mienne.... Je voudrais que mon fils allât de ma part chez M. La Salle, secrétaire de l'Académie royale, rue Saint-Nicaise, pour lui dire : Que j'espère que mon *Premier Navigateur* sera toujours mis cet été malgré les changements dans l'administration, et que je le prie en mon particulier de ne pas oublier de représenter, soit au ministre, soit à la ville, qu'on a pris des espèces d'engagements avec moi, et que je suis ruiné si on me recule.

A.-D. PHILIDOR. »

Le Premier Navigateur, opéra de Philidor, fut non seulement *reculé*, mais on l'anéantit en faisant représenter, le 16 juillet 1785, le ballet que Maximilien Gardel composa sur le même sujet, et donna sous le même titre.

Piccinni triomphe le 1er décembre 1783; *Didon* avait déjà fait fureur à la cour, elle est accueillie avec enthousiasme à Paris. Mme Saint-Huberti joue et chante à ravir le rôle de Didon, si passionné, si tendre, et se place au rang suprême qu'elle a tenu trop peu de temps à l'Opéra. Cette cantatrice était allée faire une tournée en Provence, on la reçut avec transport. Le congé de la virtuose favorite de Piccinni, son absence, n'avaient pas interrompu les répétitions de *Didon*, que l'on étudiait lors de son départ; une autre actrice y figurait et chantait la partie à sa place. A son retour à Paris, Mme Saint-Huberti écrivit la lettre suivante à Louis Grégoire, à Aix. Je la copie sur l'autographe, portant la date du 18 novembre 1783 :

— Enchantée de votre souvenir; vous ne pouvez me flatter davantage qu'en me faisant accroire que l'on peut desirer de me revoir à Aix et à Marseille. Jugez combien je suis sensible au succès que j'ai obtenu dans votre pays, puisque je me propose d'y retourner.

» La chaleur de votre aimable pays m'a gratifiée d'un rhume si violent, que je m'en ressens encore. Mais il m'a fallu aller à Fontainebleau jouer *Didon*, qui a eu un succès fou. Le roi a bien voulu penser lui-

même à augmenter ma pension d'après la satisfaction qu'il a témoignée en me voyant jouer le rôle.

» On donne aujourd'hui *le Cid* de Sacchini ; c'est une musique enchanteresse. Vous qui la cultivez et qui l'aimez, vous allez achever de devenir fou (de la musique s'entend), j'y joue ce soir.

» Le rôle de Didon étant fait pour moi, pour mes moyens, et étant le seul rôle très intéressant dans cette pièce, il sera impossible de la donner sans l'avoir vue représenter (1). Cela a l'air de l'amour-propre ; mais je vais vous expliquer ce qui en est. Le rôle de Didon *est tout jeu ;* le récitatif en est si bien fait, qu'il est impossible de le chanter.

» Un monde infini avait entendu les répétitions générales de *Didon*, et avait jugé que c'était un des plus mauvais ouvrages de Piccinni. Cet homme se consolait en disant : — Laissez arriver ma Didon. » A la première répétition que j'en ai faite, on dit : — Ah ! ah ! mais il a refait la majeure partie de son opéra, » (et il n'y avait que quatre jours d'intervalle). Piccinni entendit cela et dit : — Non, messieurs, je n'ai rien changé au rôle, mais on jouait *Didon* sans Didon. Enfin, c'est la seule pièce jusqu'à présent, à Fontainebleau, qui ait fait plaisir au roi. Il l'a fait jouer trois fois, lui qui avait l'opéra en horreur.

» Je répondrais presque que *Chimène* fera aussi grand plaisir. Le poème n'est pas aussi intéressant, vu que la chevalerie française n'est plus à grand degré d'enthousiasme ; mais la musique est délicieuse en général.

» J'écris cette lettre pour vous ; j'espère qu'on n'en saura que ce que votre prudence vous dictera. Vous savez qu'il ne m'est pas permis de juger, ou plutot que je ne me le permets que très rarement.

» A propos, vous avez un frère qui peint comme un ange ; rappelez-moi à son souvenir, vous obligerez

Votre très humble servante,

DE SAINT-HUBERTI. »

— Le talent de cette sublime actrice, dit Ginguené, prenait sa source dans son extrême sensibilité. On peut mieux chanter un air, mais on ne saurait donner aux airs, au récitatif un accent plus vrai, plus passionné ; on ne peut avoir une action plus dramatique, un silence plus

(1) De l'exécuter en province sans l'avoir vue représenter à Paris.

éloquent. On se rappelle encore son terrible jeu muet, son immobilité tragique, et l'effrayante expression de son visage, pendant la longue ritournelle du chœur des prêtres, dans *Didon*, vers la fin du troisième acte, et pendant la durée de ce chœur même. Elle ne fit aux représentations que se replacer dans la position où elle s'était trouvée naturellement à la première répétition générale. Quelqu'un lui parlait de cette impression qu'elle paraissait éprouver, et qu'elle avait communiquée à tous les spectateurs. — Je l'ai réellement éprouvée, répondit-elle; dès la dixième mesure je me suis sentie morte. »

— Il est impossible, dit Grimm, de réunir à un plus haut degré la sensibilité la plus exquise, un gout de chant plus soigné, une attention à la scène plus profonde et plus réfléchie, un abandon plus noble et plus vrai, un jeu plus attachant et plus digne du superbe rôle de Didon. C'est la voix de Todi, c'est le jeu de Clairon; c'est un modèle qu'on n'a point eu sur le théâtre, et qui longtemps en servira. »

Grimm a toujours raison; en effet, aucune actrice de l'Opéra ne s'est élevée encore à ce degré de perfection.

C'est à M[me] Saint-Huberti que l'Académie doit, en partie, la réforme des habillements ridicules en usage à ce théâtre depuis son origine, et malgré l'exemple donné par M[lle] Sallé; M[lle] Clairon avait fait d'inutiles efforts pour l'établir à la Comédie-Française. Nulle actrice ne se montra plus zélée pour la sévérité du costume que M[me] Saint-Huberti; elle sacrifiait à l'amour de la vérité jusqu'aux avantages de la coquetterie. Son costume de Didon fut fait d'après un dessin envoyé de Rome. C'est sous cet habit qu'elle est représentée dans les *Costumes et Annales des grands théâtres de Paris*, recueil publié par Le Wacher de Charnois. Elle y fait une singulière disparate avec les grotesques accoutrements de la plupart des acteurs de cette époque.

Le livret de Marmontel, calqué sur la *Didone* de Métastase, avait les formes italiennes, et Piccinni, travaillant pour sa cantatrice favorite, se livra sans contrainte aux inspirations de son génie. Il écrivit pour M[me] Saint-Huberti un rôle de *prima donna* complet dans toutes ses parties. On y remarque cinq airs principaux d'un grand mérite : *Vaines frayeurs, sombres présages; Ni l'amante, ni la reine; Ah! que je fus bien inspirée!* morceau d'un seul mouvement lent, dont l'exécution faisait

apprécier la solidité du talent de la cantatrice. *Ah! prends pitié de ma faiblesse!* est un air plein de charme et de mélancolie; *Hélas! pour nous il s'expose,* un *agitato* d'un beau caractère. Je crois que l'effet en aurait été meilleur si le musicien avait donné plus de suite à son mouvement d'orchestre, au rhythme qu'il attaque d'abord avec tant de franchise. Le trio, pour un ténor et deux sopranes, est bien coupé, l'ensemble en est dramatique. *Dieu de l'oubli, dieu du repos,* chœur des prêtres de Pluton, est d'une couleur sombre et sévère; il a pourtant beaucoup de charme et de douceur. La forme et les motifs de ce morceau rappellent trop le songe d'*Atys*. Piccinni a dépensé tout son génie pour le rôle de Didon, et n'a presque rien gardé pour Énée, pour Iarbe. Le duo que chantent ces deux rivaux, bien qu'il produisit de l'effet à la scène, m'a toujours semblé misérable.

Si j'avais été journaliste alors, j'aurais été gluckiste; mais je conçois fort bien que les belles mélodies de Piccinni, ses airs aux contours élégants, à l'expression touchante et noble, dussent avoir de chauds partisans, des admirateurs fanatiques. La guerre était finie, la retraite de Gluck avait fait signer la paix, lorsque Piccinni remporta sa plus belle victoire. Il restait maître du champ de bataille; mais non, Sacchini s'apprêtait à le lui disputer.

Pendant la douzième représentation de *Didon,* une couronne tombe aux pieds de M[me] Saint-Huberti; le public se lève en masse et demande que cette couronne soit posée sur la tête de la virtuose sublime. Honneur jusqu'alors sans exemple, en France, à l'égard d'un acteur, et dont on a tant abusé dans ces derniers temps. 16 janvier 1784.

XIV

De 1784 à 1786.

La Belle Isabeau. — *La Caravane du Caire.* — Prix d'encouragement offerts aux paroliers. — *Chimène.* — Mlle de Beaumesnil. — Triomphe du bailli de Suffren. — Salieri, *les Danaïdes.* — Malice d'une pendule. — Vestris en prison. — Le Conservatoire de Musique, de 1633 à 1855. — Mlle Dozon. — *Dardanus.* — *Panurge.* — Les spectateurs sont chassés du théâtre. — Prix décernés. — Mme Saint-Huberti fêtée à Marseille. — Poésie d'un officier d'artillerie. — Ordonnance du roi du 17 octobre 1785, importance de son objet. — *Pénélope.* — Mme Saint-Aubin et la gloire.

Isabeau, mulatresse de Saint-Domingue, immensément riche, arrivant du Cap, étale à Paris un luxe prodigieux. Tout le monde croit qu'elle va dissiper les trésors conquis par ses beaux yeux sur les Américains, les Anglais, les Hollandais, les Mexicains. D'une taille élevée et bien prise, ayant les formes les plus séduisantes, souple et gracieuse en sa démarche, Isabeau déplaisait aux femmes par sa figure ; les hommes en raffolaient. A la galerie de Versailles, aux jardins publics, à l'Opéra, de nombreux admirateurs la suivaient. La reine se la fit présenter, et dit, en la voyant : — Ah ! que c'est laid. » Mme Du Barry lui donna rendez-vous à son délicieux pavillon de Louveciennes, et les deux virtuoses expertes en l'art d'*aimer* y traitèrent pendant une journée de hautes questions philosophiques. On ne parlait dans la société des gens titrés que de *la Belle Isabeau.* C'est ainsi que les nobles dames l'appelèrent d'abord par dérision. Ce nom lui

resta; les hommes l'adoptèrent avec empressement, de bonne foi, sans aucune antiphrase. La Belle Isabeau tenait sa cour en son hotel, et souvent à l'Académie. La salle était comble quand elle devait s'y montrer. L'administration de ce théâtre, desirant exploiter ce moyen de succès, la pria d'accepter une superbe loge. Isabeau se montra sensible à cette politesse, et, tout en refusant le cadeau, vint plus assiduement à l'Opéra.

Un soir que le comte d'Artois assistait à ce spectacle, Isabeau dit, en le montrant : — Je donnerais deux mille louis pour avoir le bonheur de lui plaire. » Ce propos flatteur et galant arriva bientot à l'oreille du prince, qui, le lendemain, invita l'Américaine à déjeuner en sa villa de Bagatelle. L'histoire ne dit pas si le comte, aussi bien avisé que l'empereur Vespasien (1), se fit compter les quarante-huit mille livres, mais elle affirme que Nivelon, déjà cité pour une espiéglerie semblable, fut encore son rival heureux. L'adroite Isabeau voulait enregistrer ces deux amants l'un à coté de l'autre sur l'immense catalogue de ses onquêtes; elle y parvint et s'empressa d'en tirer vanité. Le parallèle du danseur et du prince, que la malignité française mit au jour à grand renfort d'épigrammes et de quolibets, l'éloge poétique des talents de la mulatresse, firent élever ses actions à tel point, qu'elle rattrapa les sommes énormes follement dépensées, et ne quitta Paris qu'après avoir triplé son ancien capital. Après avoir dévoré le fonds de deux riches habitations, elle ruina trois grands seigneurs, quatre fermiers-généraux et six maîtres des requêtes. Chargée de ces opulentes dépouilles, la généreuse et sensible créole fit de vains efforts pour assurer la fortune de Nivelon, tant il était prodigue!

J'ai parlé des aventures galantes et facétieuses de Nivelon, et n'ai rien dit encore de l'habileté de ce danseur. Nivelon brillait

---

(1) Attaqué par une virtuose qui se mourait d'amour pour lui, Vespasien se rendit aux vœux de la belle moyennant quatre cent mille sesterces (25,000 francs) qu'elle lui compta. Le lendemain, son caissier vint lui demander sous quelle rubrique il placerait cette somme sur son livre, l'empereur lui répondit : — Pour un amour inspiré par Vespasien, *Vespasiano adamato.* » SUÉTONE.

si bien au second rang, qu'il n'eut jamais l'ambition d'arriver au premier. Il remplaçait tous ses camarades avec une étonnante facilité; mais ce fut cette facilité même, d'ailleurs estimable et précieuse au théâtre, qui l'empêcha d'arriver au rang suprême qu'il pouvait atteindre. Cette facilité de talent et de caractère est presque toujours accompagnée d'une insouciance qui s'oppose aux études nécessaires pour s'approcher de la perfection. Nul art au monde n'exige un travail plus opiniâtre, un exercice plus constant que la danse. Vous voyez d'ailleurs que les jolies femmes de l'un et l'autre hémisphère se disputaient, s'arrachaient le gentil ballérin, et lui donnaient de longues et fréquentes distractions.

— Prenez Bathylle, Délie : où trouverez-vous, je ne dis pas dans l'ordre des chevaliers, que vous dédaignez, mais même parmi les farceurs, un jeune homme qui s'élève si haut en dansant, et qui passe mieux la capriole? Voudriez-vous le sauteur Cobus, qui, jetant ses pieds en avant, tourne une fois en l'air avant de tomber à terre? Ignorez-vous qu'il n'est plus jeune? Pour Bathylle, dites-vous, la presse y est trop grande, il refuse plus de femmes qu'il n'en agrée. »

Ce que La Bruyère dit de Pécourt, académicien en 1675, désigné sous le nom de *Bathylle*, se rapporte aux ballérins qui lui succèderont.

Le maréchal de Choiseul, rencontrant ce fameux Pécourt chez Ninon, leur maitresse commune, et voyant ce danseur vêtu d'un habit taillé dans le gout des uniformes de ce temps, lui dit en raillant : — Ah ! ah ! depuis quand militaire, M. Pécourt? dans quel corps servez-vous donc? — Maréchal, j'ai le commandement d'un corps où vous servez depuis longtemps, » réplique le ballérin malicieux.

Dancourt s'était moqué de Pécourt dans *l'Opéra du Village*, comédie, en y représentant ce compositeur de ballets sous le nom de *Galoche*.

Pécourt, faisant sa partie dans la chaconne de *Thésée*, orna son cou d'un ruban qui l'entourait et dont les bouts, liés négligemment, pendaient sur sa poitrine. Tous les rafinés de la cour et de la ville, imitant le danseur favori, s'empressèrent de porter

le ruban qui fut appelé *chaconne*. La mode s'en établit et dura plus d'un siècle. Nous voyons cette chaconne au cou d'une infinité de graves personnages dont les peintres du temps de Louis XIV et de Louis XV nous ont donné les portraits.

Les peintres, les poètes, les musiciens, les chanteurs surtout, sont aussi fêtés, recherchés par les femmes. Si je les croyais assez fats pour se prévaloir de cette bonne fortune, je leur dirais, afin d'abaisser leur orgueil, je leur dirais que des artistes moins éminents, bien que plus haut placés, les battent en ruine, à plate couture à cet égard. Ces rivaux toujours préférés, ces conquérants, ces triomphateurs, sont .... les écuyers de Franconi. Tous les seigneurs de la cour, les princes, la fleur des galants n'avaient-ils pas été vaincus, effacés, culbutés par le cavalcadour Asthley?

En 1784, la somme totale des pensions supportées par l'Académie s'élève à 130,150 livres, que cent soixante parties prenantes se partagent.

Grétry faisait fortune à la Comédie-Italienne et ne pouvait s'acclimater à l'Académie. *Andromaque*, sa tragédie, fut trouvée bouffonne; *Céphale et Procris* était depuis longtemps abandonné; *l'Embarras des Richesses* venait de tomber deux fois; *Colinette à la Cour* avait seule obtenu quelque succès, lorsque ce musicien donna *la Caravane du Caire* le 15 janvier 1784. *La Caravane*, qui, pendant un demi-siècle, a fait promener ses chameaux et ses odalisques sur les planches de toutes nos salles d'opéra; *la Caravane*, qui montrait aux amateurs des *beautés piquantes, agaçantes, séduisantes, languissantes, des Anglaises, des Hollandaises, des Françaises;* quel bonheur pour le parolier Morel d'avoir à colloquer des rimes aussi riches au bout de ses lignes grotesques! si la pièce était pitoyable comme toutes celles du même fabricant, le cadre en avait un certain air de nouveauté; un spectacle varié s'y déployait sans effort, et la scène du bazar fut le véhicule dans lequel on emballait tous les débutants de la danse. Mélodieuse et brillante, la musique se fit remarquer par la vérité de son expression.

Morel convient que le sujet de *la Caravane* est indécent, et

que mettre sur la scène les mœurs de l'Asie et l'intérieur d'un harem, c'est s'exposer aux reproches des gens d'un gout austère et délicat. Nos paroliers sont aujourd'hui plus hardis, et ne cherchent point à se justifier dans des préfaces. *La Caravane* est pourtant la meilleure pièce que Morel ait donnée sous son nom. La raison, c'est qu'il ne l'avait pas faite; ce livret est du comte de Provence, qui nous a gouvernés sous le nom de *Louis XVIII.* Aussi les critiques un peu malins étaient-ils bannis de l'Opéra par mesure de haute police.

Floquet fait mettre à l'étude une *Alceste* de sa façon, que l'on abandonne après la première répétition. Détroner Gluck était chose impossible pour un aussi faible antagoniste.

Le roi, qui, jusqu'alors, n'aimait que la gaieté de l'opéra comique ou du vaudeville, prit gout à l'opéra sérieux. C'est à Mme Saint-Huberti que l'on dut cette conversion, 2,000 livres de pension données à la virtuose, en furent la conséquence. Louis XVI, écoutant avec intérêt les œuvres des faiseurs de l'époque, trouva que les paroles en étaient détestables. Au moyen de prix, il voulut encourager les écrivains distingués, les hommes de talent, et les porter à la composition de ce que l'on nommait alors des *poèmes d'opéras.* L'arrêt du conseil du 3 janvier 1784 établit trois prix : le premier de 1,500 livres, pour la tragédie lyrique; le deuxième de 500 livres, pour une œuvre du même genre obtenant le second rang; le troisième de 600 livres, pour le meilleur opéra-ballet, pastorale ou comédie lyrique.

Le même arrêt constitue l'École royale de Chant et de Déclamation, que l'on établit à l'hotel des Menus-Plaisirs, et fixe à sept le nombre des premiers sujets du chant de l'Académie : deux premières basses, deux premiers ténors, et trois premières actrices. Les sujets pour les remplacements étaient du même nombre et dans les mêmes genres. Les doubles se réduisaient à trois, un ténor et deux actrices. En tout, dix-sept sujets. Le personnel de la danse était composé du maître de ballets, d'un aide, de trois premiers danseurs, de trois premières danseuses, de trois remplacements en danseurs et danseuses, et de six doubles, trois hommes et trois femmes. En tout dix-sept sujets.

Les appointements des premiers acteurs, des premières actrices, étaient fixés *pour toujours!* à 9,000 livres, ceux des remplacements à 7,000, et ceux des doubles à 3,000. On supprimait les feux. Entend néanmoins sa majesté que ceux des sujets ayant droit au partage des bénéfices qui pourraient résulter des recettes plus avantageuses, dues en partie à leur zèle, à leurs travaux, ainsi qu'à leur économie dans les dépenses, continueront d'en jouir à l'avenir, de même que ceux qui seraient admis par la suite au même partage, suivant l'état dressé chaque année.

En 1782, Lainez avait chanté 141 fois; en 1784, il ne chante que 60 fois.

En 1782, Mme Saint-Huberti chante 110 fois, et 57 en 1784; effet de la suppression des feux.

Des Granges, capitaine de cuirassiers, gentilhomme ordinaire du comte d'Artois, est arrêté le 10 janvier à l'Opéra. Ce jeune et bel officier disparaît; on le dit enfermé dans une prison d'État afin de le priver des bontés dont une comtesse daignait l'honorer.

Chimène, opéra en trois actes, de Sacchini, applaudi pendant le mois de décembre à Fontainebleau, n'est représenté que le 9 février suivant à Paris. Guillard avait taillé ce livret dans la tragédie de Corneille. Ce fut un triomphe pour Sacchini, pour Mme Saint-Huberti; cette virtuose soutint la haute réputation qu'elle s'était faite dans *Didon*. Un duo dont la coupe a servi de modèle ensuite, plusieurs airs d'une mélodie gracieuse, un chœur très animé, quelques traits assez vigoureux d'expression, une espèce de finale, méritent d'être remarqués dans cet ouvrage, extrait de *il Gran Cid*, opéra italien écrit à Londres en 1773 par Sacchini. Vous voyez que les pastiches abondaient alors à notre Académie.

Nos acteurs de vaudeville ont chanté longtemps un air de ballet de *Chimène*. Duchaume était plaisant quand il disait : *Mettons ma perruque nouvelle.*

Pendant l'hiver long et rigoureux de 1784, la Comédie-Italienne a l'heureuse pensée de donner une représentation au pro-

fit des pauvres. Cet acte de bienfaisance, jusqu'alors sans exemple, est imité par toutes les entreprises dramatiques de Paris. L'Opéra joue *Castor et Pollux*, qui produit 11,567 livres 10 sous à la caisse des indigents, le 2 mars 1784. La garde militaire veut faire gratis le service de la soirée. Le total des recettes des différents spectacles s'élève pour cette représentation à 36,691 livres 9 sous 6 deniers.

Tibulle et Délie, acte musiqué par M[lle] de Beaumesnil, est fort applaudi. Auteur de la musique des *Fêtes grecques et romaines*, M[lle] de Beaumesnil fit exécuter ensuite *les Israélites poursuivis par Pharaon*, oratoire qui parut avec un certain éclat au concert spirituel.

La salle de la Porte-Saint-Martin appartenait à la compagnie qui l'avait fait batir; le roi l'achète au prix de 600,000 livres. Elle doit servir aux répétitions des ballets ; le dépot des machines et des décorations y sera formé, quand on aura construit une salle brillante et monumentale.

Les quatre représentations données pour la capitation des acteurs produisent ensemble 38,930 livres.

Le 26 avril 1784, la salle était comble, on attendait la première représentation des *Danaïdes*, opéra en cinq actes, de Salieri. La reine était dans sa loge ; le bailli de Suffren paraissait en public pour la première fois depuis son retour de l'Inde, on l'aperçut au balcon, et des applaudissements universels éclatèrent. L'orchestre salua l'amiral par une fanfare; le public applaudissant de nouveau, demanda que la fanfare fût recommencée.

Le nom de Gluck, proclamé devant le public qui venait de fêter vivement *les Danaïdes*, figura seul sur l'affiche. Ce ne fut qu'après la douzième représentation, et quand le succès eut acquis tout ce qu'on pouvait espérer de brillant et de solide, que le grand maître déclara que cet œuvre appartenait entièrement à son élève Salieri. La musique des *Danaïdes* est d'un beau caractère, d'un style ferme et vigoureux, quelquefois mélodieuse et toujours expressive. Plusieurs morceaux tels que les chœurs : *Descends dans le sein d'Amphitrite*, *Gloire, évan, évoé!* sont

dignes de Gluck et si bien écrits dans sa manière, qu'on pouvait les attribuer à ce maître. L'air d'Hypermnestre, *Par les larmes dont votre fille*, celui de Danaüs, *Jouissez d'un destin prospère*, sont d'un effet puissant et dramatique. La pièce fabriquée par l'honnête baron de Tschudi, lors défunt, était une imitation de l'*Ipernestra* de Calsabigi. Imitation pitoyable et barbare, paroles dépourvues de sens, de rhythme, de mesure; prose infame qui dégrade la musique et détruit l'effet du chœur : *Gloire, évan, évoé!* ce chœur plein de verve et de feu produirait un résultat foudroyant, si les voix récitaient des vers adaptés au rhythme de la mélodie (Planches, 101, 102.)

Salieri reçut de l'Académie 10,000 livres pour son opéra, 3,000 pour ses frais de voyage, vendit le manuscrit de sa partition 1,200 livres à Sieber, son éditeur, et la reine lui fit un riche présent.

Un boyard, faisant ses adieux à Mlle Bonnefoi de Sainte-Opportune, figurante, la prie de lui désigner un objet de son gout qu'il puisse lui donner comme un souvenir d'amitié. La nymphe lui parle d'une pendule organisée, chef-d'œuvre de ciselure et de mécanique, avec ses candélabres assortissants. On se rend à la foire Saint-Germain, le possesseur de ces meubles précieux veut les échanger contre 12,000 livres, somme si bien arrondie qu'il ne saurait en altérer les contours. — Prenez ou laissez. » Tel est le dernier mot du vendeur. Le Tatare s'éloigne en lui disant que 11,000 livres seront déposées à son hotel pour cet objet, qu'il peut se les faire compter le soir même, en remplissant les conditions du marché. — Laissez ou prenez, c'est aussi mon dernier mot. »

Inquiète sur le résultat d'une affaire qu'il importait d'expédier d'urgence, le monsieur devant partir le lendemain, l'adroite ballérine revient furtivement chez le marchand, et, désespérant d'obtenir de meilleures conditions, lui remet les cent pistoles qui manquaient à la somme promise. 1,000 livres et 11,000, font 12,000 livres dans tous les pays du monde. Le traité de la sorte conclu, la pendule est portée chez le galant. Il était, le soir même, au balcon, sur le théâtre, et pendant que la gentille

Sainte-Opportune prenait des temps de repos en attendant les répliques de l'orchestre, quelques paroles étaient échangées entre les deux amants qu'un sort infiniment rigoureux allait séparer.

— Se décidera-t-il? — Je l'espère, répondait la figurante. Un pressentiment secret me l'annonce. — C'est bien douteux. — J'en suis certaine; je connais les allures de ces gens-là. — Au reste, nous remplacerions.... — Pas nécessaire, croyez-moi, la pendule est à nous. — Je ne l'ai pas trouvée à l'hotel. — Elle y sera venue depuis lors. — A demain. — A midi. — Nous déjeunons ensemble. — Sans adieu. »

Tous ces menus propos étaient entremélés de préludes et ritournelles, de jetés-battus, pas de bourrée et de rigaudon.

Le Scandinave, en son logis rentré, voit la pendule et son groupe ciselé, se mire dans le socle d'or, et se plaît à suivre les poses capricieuses des bacchantes qui tiennent en mains les candélabres. Sa cheminée est resplendissante, vingt bougies sont allumées pour en doubler l'éclat. Afin d'admirer toutes ces belles choses d'une manière plus complète et plus réfléchie, il demande ses pantoufles, sa robe de chambre, et s'étend, les pieds sur les chenêts, dans un immense fauteuil. Il était plongé dans ses rêveries, quand le marteau frappa les douze coups de minuit.

— Quel son harmonieux! quel timbre flatteur, argentin! » se dit-il en confidence. L'heure sonnée, un jeu d'orgue excellent fait entendre l'air nouveau, l'air à la mode, l'air que tout le monde chantait depuis trois mois : *Adieu Marton, adieu Lisette.* — Cette pendule est magique, je ne connaissais pas son talent, son esprit. Comme elle chante! *Adieu Rosette, adieu tout le peuple soubrette.* L'à propos est fort original. C'est qu'elle y met de l'intention, de la malice, et pourrait inspirer de singulières idées. Pourquoi pas? Énée obéit à la voix solennelle du Destin.... Yvan! un emballeur et des chevaux.

— Ils sont commandés pour trois heures après midi.

— Des chevaux, à l'instant.

— Et la pendule?

— Un emballeur adroit.

— Comment! la reine de France fait son devoir, elle te prie de danser devant le roi de Suède, et tu ne fais pas le tien! Je t'ôterai mon nom. Je ne veux pas que tu brouilles la maison de Vestris avec celle de Bourbon : elles ont toujours été d'un très bon accord. » Telle est la remontrance paternelle que Gaétan adressait à son fils, quand ce cher Auguste se fit mettre à la Force pour avoir refusé de danser devant sa majesté suédoise, qui partait le lendemain, et ne l'avait pas vu pendant son séjour à Paris. Auguste devait rester six mois en prison, et n'y recevoir que ses parents. Il avait une pension de 6,000 livres sur le trésor royal, elle cessa d'être payée. — Six mois de prison! cette belle jambe va se geler, » s'écriait Gaétan. Le desir de revoir danser le virtuose favori mit bientot un terme à ces rigueurs.

Le 17 aout, Auguste reparaît dans *Atys*, on a soin de ne le produire que dans le ballet final de cet opéra. Des sifflets aigus l'accueillent à son entrée en scène, des applaudissements frénétiques viennent le consoler. Gaétan avait acheté pour six cents francs de billets. On crie : *A genoux!* Gaétan superbement vétu se présente alors et dit au public : — Vous voulez que mon fils se prosterne à genoux ; je ne dis pas qu'il n'ait encouru votre disgrâce ; mais veuillez considérer que le danseur tant de fois applaudi par vous n'a pas étudié la pose que vous exigez de lui; croyez qu'il la prendrait gauchement, et détruirait un de vos plaisirs en se déshonorant à vos yeux. — Mais au moins qu'il parle, qu'il se justifie, dit un orateur du parterre. — Il va parler, il va se justifier pleinement, » réplique l'astucieux Italien; et, se tournant vers son fils, il ajoute : — Auguste, dansez. »

Auguste dansa; tous l'applaudirent alors.

Une septième place d'administrateur de la loterie royale de France est créée pour en doter Morel, factotum de l'Opéra. C'est ainsi qu'il convient d'engraisser les chapons, les imbéciles ambitieux, les animaux rapaces que l'on veut favoriser à toute force. Malheureusement cet emploi n'était qu'une sinécure, il n'empêcha nullement ce barbouilleur de verser avec une abondance déplorable ses stupides livrets sur notre grande scène lyri-

que, devenue sa propriété. Il fallait que les appointements attachés à cette sinécure fussent bien considérables, puisque le Morel était chargé de payer 6,000 livres de pension au ténor Garat; 6,000 à la basse Azevédo; 6,000 au claveciniste Louet, accompagnateur de ces deux virtuoses dilettantes quand ils chantaient aux concerts de la reine. 10 juillet 1784.

De Calonne à la loterie
Place Az'védo, Morel, Garat;
A-t-on jamais vu dans la vie
Terne plus sec que celui-là?
Az'védo va mettre en musique
L'éloge de son bienfaiteur;
Morel, en style prosaïque,
Célébrera le controleur.
Garat doit, par reconnaissance,
D'un ton de faucet le chanter....
Quelque jour un maître de danse
Pourra bien le faire sauter.

L'épigramme était prophétique.

J'étais à l'Ermitage chez Grétry lorsque Garat, Azevédo vinrent le visiter. Ils y chantèrent à ravir le duo bouffe de *la Fausse Magie;* le maître les accompagnant. An VIII de la république, n° 1.

Diane et Endymion, opéra en trois actes, de Piccinni, plaît médiocrement. On applaudit cependant la scène que termine le bel air de Diane : *Cesse d'agiter mon ame.* 8 septembre.

— Quand M. de Créqui fut à Rome, en 1633, de Nyert (de Niel), suivant de cet ambassadeur, prit ce que les Italiens avaient de bon dans leur manière de chanter, et, le mêlant avec ce que notre manière avait aussi de bon, il fit cette nouvelle méthode que Lambert pratique aujourd'hui (1658), et à laquelle peut-être a-t-il ajouté quelque chose. Avant eux on ne savait ce que c'était que de prononcer les paroles. »

De Niel réglait son exécution sur le gout français, que les exemples donnés par les virtuoses de l'Italie avaient pu modifier et non pas changer. Témoin cet autre passage de Tallemant des Réaux :

— Mlle Sandrier, revenant de Savoie à Paris, se mit à chanter des airs italiens; elle avait appris à Turin. Elle fit bien du bruit, mais cela ne dura guère; plusieurs trouvent même qu'elle chante mal, car c'est tout à fait à la manière d'Italie. »

Vous voyez que nos anciens n'étaient pas du tout disposés à se décrasser, à se civiliser musicalement. Le plan de mon discours m'oblige à reproduire ici des lignes que vous avez déjà lues à la page 39 de ce volume. Le *da capo* n'est point inutile.

Atto, Leonora Baroni, dont La Fontaine parle en son *Épître à M. de Niel,* étaient attachés à la musique de la chambre du roi. Leur style déjà fleuri, puisqu'ils exécutaient des *passages,* aurait pu servir de modèle à nos acteurs d'opéra. Cavalli s'était occupé longtemps de perfectionner l'art du chant. S'il n'est pas l'inventeur des vocalises, des roulades et de certains agréments employés alors, dont l'usage s'est propagé jusqu'à ce jour, il est du moins le premier qui nous en ait laissé de nombreux exemples dans ses opéras italiens, exécutés à Paris en 1660. Le ténor Atto, Leonora, de Niel lui-même, avaient sans doute profité des innovations que cet habile maître nous apporta.

Mlle de Sercamanan cadette, qui chanta le premier rôle dans *la Pastorale en Musique,* de Perrin et Cambert, en 1659, exécutait galamment des roulades le mercredi-saint, 22 avril 1656, dans l'église des Feuillants, ainsi que nous l'attestent ces versicules de Loret :

Et l'aimable Sercamanan,
Qui pourrait chanter tout un an,
Sans ennuyer nulles oreilles
Par ses roulements et merveilles,
Fit, ce jour, avouer à tous
Que son chant parfaitement doux
Approchant de celui d'un ange,
Mérite honneur, gloire et louange.

Les roulements que nous appelons aujourd'hui *roulades,* les passages improvisés par les chanteurs, ou notés par l'auteur de la musique, étaient d'un usage à tel point général du temps de La Fontaine, que ce poète en parle même dans ses fables.

Un savetier chantait du matin jusqu'au soir :
C'était merveille de le voir,
Merveille de l'ouïr ; il faisait des passages....
Fable II du livre III.

Vous voyez que tout le monde vocalisait alors, même les savetiers !

Parmi les maîtres à chanter de cette époque, on remarquait De Niel, Moulinié, Guesdron, Bailli, Antoine, Jean et Claude Boësset, Lambert, Louis de Mollier, dit *Molière*, Richard, Du Buisson, Le Camus, Brunet, Noblet, Bacilly; parmi les dilettantes, le comte et le chevalier de Fiesque; M. de Mortemart, père de Mme de Montespan, ayant pour élève Mme de Sacy, qui chantait à ravir; Mlles de Castellane (Marcelle), La Barre, Angélique Paulet, Vincent, de Saint-Géran, Coinet, Hilaire Le Puis, de Lange, de Lavalette, de Varenne, dite *la petite Varenne*, de Sercamanan, Sandrier, Ullot, ces deux dernières brillaient dans le chant italien; Mmes de Monglas, de La Ferté, Aubry, d'Espinay, de Sévigné, de Brosses, Hédoin. Le chevalier d'Enhaut, Hédoin, Le Pailleur, le prieur Bertaut, chantaient agréablement.

Maitrises des églises, ayant fourni des acteurs chantants à l'Académie royale de Musique en 1671, lorsque Perrin et Cambert fondèrent ce théâtre.

École de Chant et de Déclamation établie à l'Opéra, tenue par Lulli. Septembre 1672.

École de Chant et de Déclamation supplémentaire, et pourtant la meilleure, tenue par Mlle Marthe Le Rochois, première actrice et cantatrice de l'Académie royale de Musique, en la demeure de cette illustre virtuose, rue Saint-Honoré. La maison batie sur la place de celle que Mlle Le Rochois habitait, porte aujourd'hui le n° 212. De 1698, époque où cette cantatrice éminemment dramatique se retira du théâtre, à 1726, deux ans avant sa mort, acteurs donnés à l'Opéra par Mlle Le Rochois : Duménil, haute-contre excellente; Mlles Desmâtins, ainée et cadette, Louison et Fanchon Moreau, sopranes, Mme Maupin, contralte distingué, Mlles Journet, Antier, sopranes de première classe.

Empruntons une page aux *Lettres historiques et critiques sur l'Italie,* écrites en 1738 par le président de Brosses, musicien exercé, connaisseur, homme de gout, sur l'opinion duquel je puis me fier.

— Il faut s'accoutumer aux voix artificielles des sopranistes pour les gouter. Le timbre en est aussi clair et perçant que celui des enfants de chœur, et la sonorité beaucoup plus forte. Ces voix ont presque toujours quelque chose de sec, d'aigre, éloigné de la douceur juvénile et moelleuse de l'organe féminin; mais elles sont brillantes, légères, pleines d'éclat, très fortes et très étendues. Les voix des femmes italiennes sont aussi d'un genre pareil, légères et flexibles au dernier point; en un mot, du même caractère que leur musique. Les voix de ce pays sont agréables, agiles, séduisantes au possible, je le répète; mais, à les mettre à l'alambic, on ne tirerait pas de toutes ensemble réunies, une voix comparable, approchante de celle de Mlle Le Maure. Quoique zélé partisan de la musique italienne, je demeure d'accord avec vous que ce genre de voix si ronde, si pleine, si moelleuse, si bien sonnante, est préférable à tout autre....

» Pour le gout du chant, personne en France ne peut mieux vous en donner l'idée que la charmante Vanloo, que vous avez ouïe à Paris. Sa voix est petite, il y en a de plus belles ici, mais aucune virtuose ne la surpasse dans l'art de la conduire, dans la délicatesse et le gout exquis du chant. »

Si je vous ai donné quelques détails sur les voix italiennes qui brillaient en 1738, c'est afin de vous faire mesurer en quelque sorte la supériorité de l'organe merveilleux de Mlle Le Maure; c'est afin de poser sur une base plus large l'appréciation que de Brosses fait de Mme Carle Vanloo. Cette cantatrice du plus grand talent, femme du meilleur des peintres de ce nom, Mme Vanloo, sœur du fameux violoniste Somis, que nulle virtuose d'Italie ne surpassait dans l'art de chanter, est une des ancêtres de notre Conservatoire de Musique. Elle continua l'œuvre de Marthe Le Rochois, en donnant des leçons à Mlles de Fel et Petitpas, actrices de notre grande scène lyrique. Les procédés de la vocalisation, peu connus en France, furent révélés à nos cantatrices par Mme Vanloo. Pour la première fois, on entendit à l'Opéra des airs ornés de traits agiles et brillants, et l'emploi de cantatrice

légère fut créé pour Mlle Petitpas, en 1725. Mlle de Fel se signalait dans l'un et l'autre genre, ainsi que l'a fait plus tard l'admirable Mme Scio.

Les femmes professeurs se distinguèrent beaucoup plus que les hommes, et rendirent de plus grands services à l'art français, pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Voyez les *Mémoires du marquis d'Argenson :* en musique, il raisonne comme une huître, mais il cite des faits, et parle des conseils précieux que Mme Vanloo se plut à donner à Mlle de Fel, son élève favorite.

MAÎTRES DES ÉCOLES enseignant la musique aux élèves du théâtre, à l'hotel de l'Académie royale de Musique, dit *le Magasin,* rue Saint-Nicaise :

Dun fils, 1714;

De la Coste, Bluquet et Deshayes, 1719;

Dubreuil, 1737;

Deux professeurs de solfège, un inspecteur des études, 1750;

Un professeur de chant, deux de solfège, un claveciniste accompagnateur, un inspecteur des études, 1757;

Les mêmes, plus un professeur de déclamation, 1775.

On appelait *filles du magasin,* les demoiselles du chant et de la danse, qui, n'ayant pas achevé leurs études, figuraient sur la scène avant d'être engagées. Une fille, une femme, inscrite au magasin n'appartenait plus à sa famille. L'autorité du père, de la mère, de l'époux s'arrêtait à la porte de ce lieu d'immunité, dont elle pouvait, du reste, sortir afin d'y rentrer, sans avoir rien à craindre pour sa liberté plénière. Les moyens, le talent, même l'espoir d'en acquérir un jour n'étaient pas nécessaires pour motiver ces inscriptions odieusement arbitraires.

L'Opéra ne devait, le plus souvent, qu'au hasard la découverte des sujets précieux qui pouvaient figurer avec avantage dans les premiers rôles du chant. C'était un cuisinier, un perruquier, un jardinier, une servante de cabaret, une vachère, dont il fallait polir sur-le-champ, à la hâte, la voix puissante et d'un timbre flatteur. Bien ou mal dégrossi, le débutant n'en était pas moins lancé d'urgence sur la scène, et terminait son éducation

dramatique devant le public. Si le virtuose ébauché devenait acteur, ce n'était qu'après cinq ou six ans d'exercice. L'emploi de premier ténor, on disait alors *haute-contre,* resté vacant pendant neuf ans, de 1755 à 1764, avait mis en péril notre Académie. Gossec, homme de talent, de prévoyance, musicien qui devançait beaucoup son époque, et rendit à l'art des services éminents, Gossec fit un exposé de tous ces inconvénients au baron de Breteuil, et décida ce ministre à créer, l'

École royale de Chant et de Déclamation, que l'on établit dans l'hotel des Menus-Plaisirs du Roi, par l'arrêt du conseil d'État du 3 janvier 1784.

Gossec dirigea cette école, où Piccinni, l'auteur de *Didon,* Rigel, Rodolphe, Langlé, Guichard, Méon, de la Suze, Saint-Amant, Gobert, Guénin, Nochez, Vion, professaient le chant et la musique instrumentale; Molé, Pillot, la diction théâtrale; Deshayes, la danse; Donadieu, l'escrime; Gossec y donnait des leçons d'harmonie et de contrepoint. Manon, la vachère, fut la première admise à l'École royale, y continua ses études entreprises depuis neuf mois, et parut bientot sur la scène avec un succès éclatant. L'École royale devint plus tard le Conservatoire; ce monument de notre gloire musicale doit peut-être son origine aux fredons qu'une bergère se permit d'improviser, en gardant ses vaches, près de la mare de l'Orme, si connue des chasseurs de canards.

Les classes de déclamation ne furent instituées, ouvertes, à l'École royale qu'en 1786.

Le premier tragédien sorti de cette école est Talma, qui débute au Théâtre-Français en 1787. La Comédie-Française avait changé son titre, le 9 avril 1782, en prenant possession de sa nouvelle salle, qui, plus tard, fut appelée *Odéon.*

Le premier exercice public des élèves du chant a lieu par une représentation de *Roland* de Piccinni, donnée le 4 avril 1786, sur le théâtre des Menus-Plaisirs. Dessaules, basse; Lefèvre, ténor; Mlles Mulot et Delilette y remplissent les rôles de Roland, Médor, Angélique, Thémire, et sont fort applaudis.

Vacance de sept ans, de 1790 à 1797.

INSTITUT NATIONAL DE MUSIQUE établi par la loi du 16 thermidor an III (4 aout 1795), rendue par la Convention nationale sur le rapport de Marie-Joseph Chénier, l'un de ses membres. Les classes ne sont ouvertes aux élèves que le 8 brumaire an V (30 octobre 1796).

L'Institut national des Sciences et Arts, établi le 25 octobre 1795, s'empara du nom donné d'abord à notre collège des musiciens, qui fut alors appelé

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Sarrette (Bernard) de Bordeaux, capitaine à l'état-major de la garde nationale de Paris, réunit, après le 14 juillet 1789, quarante-cinq musiciens provenant du dépot des gardes françaises, pour en former l'élite de la musique de la garde nationale parisienne. Au mois de mai 1790, la municipalité de Paris prit à sa solde ce corps de symphonistes militaires, qui fut porté bientot à septante musiciens, et dans lequel entrèrent des artistes distingués, à la sollicitation de Sarrette. Les embarras financiers de la commune ayant fait supprimer la garde nationale soldée au mois de janvier 1792, Sarrette retint près de lui tous les artistes, et fut assez heureux pour obtenir, au mois de juin suivant, de la municipalité, l'établissement d'une école de musique gratuite, où chacun d'eux fut employé. De cette école sortirent tous les orchestres militaires destinés aux quatorze armées de la république. De tels services rendus fixèrent l'attention du gouvernement sur l'école qui venait de produire ces immenses et prompts résultats; et par les démarches actives, les soins multipliés du fondateur de cette école, elle fut convertie d'abord en Institut national de Musique, puis définitivement organisée en Conservatoire.

Ayant atteint son but, Sarrette s'apprêtait à joindre le 103e régiment de ligne, où il avait été nommé capitaine. Une administration composée de cinq inspecteurs et de quatre professeurs dirigeait alors le Conservatoire; mais privée d'impulsion, d'énergie, et divisée sur les bases de l'enseignement, elle éprouva d'assez grands embarras dès son entrée en fonctions. Un ordre du Directoire rappela Sarrette en l'an IV, et lui donna le titre de

commissaire du gouvernement chargé de l'organisation de la nouvelle école, qui fut changé, l'année suivante, en celui de directeur. Sarrette avait triomphé de tous les obstacles et conduit le Conservatoire de Musique au plus haut degré de prospérité, quand les revers de la France ayant amené la restauration, en 1814, des intrigues de cour le firent destituer. L'estime qu'il avait conquise par dix-neuf années d'une administration probe autant qu'éclairée le suivit dans sa retraite.

En 1815, le Conservatoire est fermé.

Ouvert en 1816, on le réorganise en lui rendant son ancien titre d'*École royale de Chant et de Déclamation*. Tous les souvenirs de la république devaient être effacés. Perne, mon maître de composition, dirigea cet établissement jusqu'en 1822. Ayant demandé sa retraite au mois de janvier de cette année, le ministre de la Maison du roi, Lauriston, me nomma directeur de l'École royale. Des raisons, que je vous ferai connaître m'empêchèrent d'accepter ce poste infiniment honorable. M. de Lauriston exigeant que je lui désignasse mon successeur, j'indiquai les six musiciens membres de l'Institut, nommant d'abord Cherubini, leur chef et doyen, que le ministre choisit.

La révolution de 1830 restitue son titre au Conservatoire.

Premiers acteurs lyriques donnés à l'Opéra par le Conservatoire : Mlle Chevalier, qui devient Mme Branchu, 1798; Roland, 1802; Louis Nourrit, 1803; Éloy, 1804, ténors; Louis Dérivis, basse, 1803; Despéramons, baryton, 1804; Mlle Hymm, qui devient Mme Albert, cantatrice légère, 1805.

Quatre figures allégoriques, l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Tragédie et la Comédie, décorent la façade du Conservatoire de Musique, reconstruite en 1845. Le nombre impair des Muses contrarie toujours les architectes ; ils savent se tirer d'embarras au moyen de certaines compensations, et retrouver l'exacte symétrie qu'ils cherchent, sans nous faire perdre rien de ce qui nous est dû. Huit Muses seulement figurent sur le faîte de l'Opéra, nous en compterons dix sous le vestibule du Conservatoire. 10 et 8 font tout aussi bien 18 que 9 et 9. De quoi se plaindrait-on ?

— Le Conservatoire de Musique formant des compositeurs au mo-

ment où la liberté donnait dix-sept théâtres lyriques à Paris, porta l'art musical à son apogée en France. Cette glorieuse époque se reproduira-t-elle un jour? le Conservatoire nous reste, la liberté nous est solennellement promise il est vrai, mais les voleurs administratifs sont intéressés à nous en priver, et les voleurs sont si nombreux, si puissants, et surtout si cauteleux! XXX. *La Réforme*, mars 1848.

Nos orchestres militaires étaient fort mauvais en 1750; aussi pendant la guerre avec le roi de Prusse, les paysans de Bohème, d'Autriche et de Bavière, tous musiciens ou sensibles à la musique, ne pouvant croire que des troupes réglées eussent des symphonistes maladroits, une harmonie discordante à ce point, regardèrent tous nos vieux régiments comme des recrues assemblées à la hâte et les méprisèrent. On ne saurait calculer à combien de braves soldats ces instruments faux et ces musiciens ignorants coutèrent la vie. Dans l'appareil de la guerre, rien de ce qui frappe les sens ne saurait être négligé sans péril.

— Si le roi de Prusse a dû quelques uns de ses succès à la célérité de ses marches, il en doit aussi plusieurs à sa musique brillante et guerrière, » dit Raynal.

La musique des gardes françaises, organisée en 1780, donne à ce régiment une distinction qui le fait chérir. Ces mêmes soldats indisciplinés et dont on avait à redouter les désordres, deviennent des citoyens honnêtes, utiles, ils sont fiers de leur musique et veulent s'en montrer dignes. Aux beaux jours de l'été, cet orchestre militaire se fait entendre, applaudir sur les boulevards; quinze ans plus tard, cette réunion d'artistes fondera notre Conservatoire de Musique.

Le Gymnase musical a formé beaucoup de symphonistes militaires, et leur a donné des chefs possédant la science de l'harmonie, point essentiel! Il ne suffit pas de bien jouer, il faut encore jouer de bonne musique, ajustée avec artifice aux moyens d'exécution que fournit un orchestre de régiment. C'est une chose admirable que le défilé d'une troupe marchant aux sons d'une musique guerrière et bien sonnante.

Misenum eolidem, quo non præstantior alter,
Ære ciere viros martemque accendere cantu.

La civilisation musicale est entrée dans nos théâtres, elle figure en tête de nos régiments, ce n'est pas tout; il faudrait qu'on lui permît enfin de pénétrer le sanctuaire impénétrable, dont quelques prêtres hérésiarques en musique, stupides blasphémateurs, se sont réservé l'enceinte pour y verser, débiter et vendre par torrents de mélodiques infamies, des accords dignes de Satan. *Manibus date* stercora *plenis*. Supplions humblement, à deux genoux, ventre à terre, nos seigneurs les archevêques, évêques, de vouloir bien mettre un terme à ce scandale, de vouloir imposer silence à tant d'hérésies effroyables pour une oreille orthodoxe, et capables non seulement de déshonorer la nation française, mais de la faire ranger parmi les idolâtres de la mer du Sud.

Directeur infiniment digne de la nouvelle institution de musique religieuse, M. Niedermeyer, venez au secours de l'Église éplorée, *miserere nobis,* joignez vos prières à nos vœux !

Après quinze mois de travaux assidus, les professeurs de l'École royale de Chant et de Déclamation déclarent que Manon la vachère est assez habile pour débuter à l'Académie. Elle y paraît avec un grand succès, le 17 septembre 1784, dans le rôle de Chimène. On lui donne, je ne sais pourquoi, le nom de Mlle *Dozon;* celui de *Cameroy,* qu'elle tenait de son père, me semble préférable. La paysanne cantatrice ne devait pas craindre de le conserver au théâtre. Anne Cameroy, que j'appellerai Mlle *Dozon,* puisque ses maîtres le voulurent ainsi, profita, dès son entrée à l'Opéra, d'une cabale dirigée contre Mme Saint-Huberti. Le talent et la renommée de cette grande actrice étaient alors dans tout leur éclat; ses ennemis crurent trouver dans les débuts de Mlle Dozon le moyen d'établir une rivalité dangereuse. Un parti se forma pour la cantatrice nouvelle, et pendant quelque temps on vit la faveur du public se partager entre les deux virtuoses. Cette lutte animée balança le succès que *Richard-Cœur-de-Lion* obtenait à la Comédie-Italienne. Mlle Dozon prit ensuite le second rang, place très belle encore puisque la débutante n'avait au-dessus d'elle que Mme Saint-Huberti.

Mlle Dozon est le premier sujet sorti de l'École royale, établie

depuis six mois par le baron de Breteuil; Talma fut le second, et ne débuta sur la scène française que trois ans plus tard, en novembre 1787.

Le ministre, baron de Breteuil, voulant que l'Opéra ne fût plus à charge au roi, qui, tous les ans, accordait à ce théâtre une subvention plus ou moins forte, imagina d'augmenter le tribut que les autres spectacles payaient annuellement à l'Académie royale de Musique. La Comédie-Italienne dut lui compter 40,000 livres au lieu de 30,000. Les directeurs des Variétés-Amusantes et de l'Ambigu-Comique, n'ayant pas voulu se soumettre au nouvel impot, furent dépossédés, et l'on réunit ces deux spectacles dans les mains de deux entrepreneurs offrant ensemble un total de 65,000 livres. Les autres théâtres de Paris et même ceux des provinces furent taxés en proportion. 22 septembre 1784.

Le Déserteur, ballet en trois actes, calqué sur l'opéra comique de ce nom, par Maximilien Gardel, réussit le 10 octobre 1784.

Moline traduit en français *il Barbiere di Siviglia,* que Paisiello avait mis en musique à Saint-Pétersbourg; la Comédie-Française s'oppose à ce que cet ouvrage soit représenté sur le théâtre de l'Académie. Plus tard, une autre version du même opéra fut mise en scène à la Comédie-Italienne par Framery.

Gluck avait refait la partition d'*Armide* après Lulli; Sacchini refit celle de *Dardanus* après Rameau. Ce nouveau *Dardanus* obtint peu de succès d'abord, et ce n'est pas sans raison. Sacchini avait refusé de mettre en musique un livret de Morel. Ce faiseur privilégié le menaça de priver *Dardanus* des accessoires de mise en scène indispensables pour cet ouvrage, et tint parole. *Dardanus* fut rayé du répertoire après six représentations. Sacchini renonce à travailler pour l'Opéra tant que Morel exercera son despotisme sur ce théâtre. L'autocrate exploitait l'Académie à son profit; il avait toujours une pièce en répétition, et dirigeait tous les frais extraordinaires, tout le luxe des habits, du décor, des ballets sur les drames de sa fabrique. Témoin *Panurge dans l'Ile des Lanternes,* musique de Grétry, qui ne dut sa réussite

qu'aux danses, au spectacle, à la mise en scène. La pièce, en trois actes, était du comte de Provence et de Morel. Beau-frère de Papillon de La Ferté, ce Morel jouissait de l'immense crédit que lui donnait son alliance avec l'intendant des Menus-Plaisirs. Collaborateur d'une altesse royale, il ne faut pas s'étonner si le Morel profita sans pitié comme sans vergogne du droit d'infecter l'Opéra de ses turpitudes dramatiques. Rien de si plat que le livret de *Panurge,* bouffon sans être gai, ridicule sans exciter le rire, et pourtant le spirituel et malin Rabelais en avait fourni le sujet et les principales scènes. Le frère du roi s'était mêlé de cette affaire sans la rendre meilleure. La musique de Grétry était aussi faible que la pièce ; l'ouverture de *Panurge* renferme pourtant de belles mélodies, mais elles sont traitées sans gout et sans talent. Un harmoniste pourrait faire une excellente symphonie dramatique avec ces matériaux précieux. Grétry, voyant que l'habileté des danseurs avait mis à flot son nouvel ouvrage, voyant qu'un pas de quatre était salué par des applaudissements furibonds, imagina de faire composer un grand finale de danse, que Gardel ajusta sur l'ouverture répétée pour terminer l'opéra. Le public enchanté de revoir tous ses virtuoses réunis dans un ensemble général, suivit alors avec plus d'empressement les représentations de *Panurge* : à compter de la troisième, le succès fut déclaré.

Lays s'acquitta fort bien du rôle de Panurge; Mlle Saint-Huberti fut charmante dans celui de Climène.

On fit des épigrammes, des chansons, des caricatures sur *Panurge*; on le représentait lancé par une fenêtre; deux danseurs, Gardel et Vestris, le soutenaient avec des balais.

La scène étant éclairée par une infinité de lanternes, — Pourquoi sont-elles en papier? dit un amateur. — Parce que Morel ne sait pas faire les *verres.* »

Voici le dernier couplet d'une chanson fort méchante, où l'histoire du Morel est contée dans tous ses détails :

Pourtant votre gloire va bien ;
Et vos talents ont, j'en convien,
Créé des proverbes modernes :

Vous avez changé le dicton;
Cela brille aujourd'hui, dit-on,
Comme un Morel dans les lanternes.

Après leur traversée périlleuse sur le Pas de Calais ou détroit de la Manche, les aréonautes Blanchard et Jefferies se montrèrent à l'Opéra. On les applaudit plus encore que La Fayette. Le mot de Chamfort, — Rien ne réussit comme un succès, » put s'appliquer à Blanchard. Le comte de Provence était l'auteur du livret de *Panurge,* dont Morel, comme prête-nom, recevait le double produit en argent comme en épigrammes. On trouva plaisant de réunir, d'associer dans un madrigal drôlatique le prince du sang et le voyageur en ballon.

Voyez à quoi tient le succès!
Un rien peut élever comme un rien peut abattre :
Blanchard était *perdu* sans le Pas de Calais,
Et Morel sans le pas de quatre.

Ce pas était admirablement dansé par Vestris, Gardel, Mlles Langlois et Saulnier.

Depuis douze ans les spectateurs n'étaient plus admis sur la scène, aux balcons. On leur permettait encore de s'y placer, moyennant 24 livres, les jours où l'on donnait des représentations extraordinaires pour la capitation des acteurs. Le 13 mars 1785, à l'une de ces solennités, l'affiche annonçait *Iphigénie en Tauride* et *Panurge,* sept actes qui firent durer le spectacle jusqu'à dix heures un quart! chose monstrueuse alors. La recette passa 16,500 livres, c'était plus surprenant encore, et sans exemple jusqu'à cette époque. Le nombre des amateurs entassés au bord du théâtre était si grand qu'ils masquaient tout à fait la scène. Les acteurs auraient été contraints de manœuvrer derrière cette foule importune, si le parterre ne l'avait chassée à force de clameurs et d'attaques. Elle se réfugia derrière les coulisses. Depuis cette violente escarmouche, les petits-maîtres osèrent encore se montrer sur la scène; le parterre leur jeta des pommes, des oranges à la tête, et les bannit pour toujours de ce poste.

— La reine est venue avant-hier en grand cortège, avec toute la pompe royale. Elle a pris ses carrosses à la porte de la Conférence pour s'arrêter à Notre-Dame, à Sainte-Geneviève. Elle a d'abord remercié Dieu de la naissance du duc de Normandie; et, par une dévotion particulière à la patronne de Paris, s'est réunie aux prières publiques pour demander à Dieu la fin de la sécheresse. L'après-midi sa majesté s'est rendue à l'Opéra voir *Panurge* avec Mme Élisabeth. Le matin, le temps était à l'orage et le soir il s'est éclairci. Le peuple en a fait la remarque, disant que sainte Geneviève, touchée des prières de sa majesté, se disposait à faire cesser la calamité de la sécheresse; mais que tout le fruit de cette bonne œuvre avait été perdu par le mélange d'un divertissement profane avec l'accomplissement d'un devoir religieux. Aussi n'a-t-on pas crié *Vive le roi, vive la reine,* durant tout le cours de la marche de sa majesté; ce qui l'a sensiblement affligée. On l'a fort applaudie à l'Opéra. Elle s'est empressée de répondre à ces acclamations par des révérences plus multipliées et plus gracieuses encore que de coutume. 26 mai 1785. »

Dauvergne reprend la direction de l'Académie en avril 1785, et l'on crée, pour Francœur, la place de sous-directeur. La Suze, chef du chant; Rey, chef d'orchestre; Gardel, maître de ballets, conservent leurs emplois. Pâris, Boquet, Ménageot, sont chargés de dessiner les costumes et les décorations.

Mlles Duplant et Levasseur se retirent du théâtre.

Afin de subvenir aux frais de construction d'une salle d'Opéra plus digne de ce spectacle, on imagina d'augmenter de 60,000 livres la finance des notaires conseillers du roi garde-notes. Un maître-clerc se permit l'innocente plaisanterie que je vais rapporter.

Vingt mille écus c'est la cote
Que chaque notaire paira,
Et, ce payant pour l'Opéra,
Sera confirmé garde-note.

Cet impot supplémentaire ne fut point établi, parce que l'on abandonna le projet de batir une salle au Carrousel, sur l'emplacement de l'hotel de Brionne.

Le Premier Navigateur ou le Pouvoir de l'Amour, ballet-pantomime en trois actes, de Maximilien Gardel, réussit à mer-

veille le 26 juillet 1785. Vestris et M[lle] Guimard brillent dans cet ouvrage.

Dauberval et sa femme avaient quitté l'Opéra; ce danseur gracieux et comique était maître de ballets à Bordeaux, il y produisait des compositions que Maximilien Gardel imitait trop souvent. *Le Mercure de France* du 27 aout 1785 produit une lettre de M[me] Dauberval, qui réclame d'une manière spirituelle et piquante contre les emprunts faits aux œuvres chorégraphiques de son mari. Jaloux des succès que Dauberval obtenait en province, Gardel enlevait à son rival les meilleurs danseurs du théâtre de Bordeaux. Le privilége de l'Académie lui permettait cette licence. Goyon, Hus, furent appelés à Paris en vertu de ce pouvoir despotique.

Un logogriphe sur le nom de M[lle] Théodore, devenue M[me] Dauberval, fut adressé par un Bordelais à cette aimable ballérine. En voici les deux derniers vers :

> Et quoique dans huit pieds mon nom soit renfermé,
> Ce n'est qu'avec deux que j'enchante.

L'intendant des Menus-Plaisirs, Papillon de La Ferté, vieux, dévot, libertin et frappé d'imbécillité dès ses plus jeunes ans, se prend de belle passion pour M[lle] Maillard, et force l'Académie à lui confier le rôle de Didon. M[lle] Maillard est sifflée outrageusement. M[me] Saint-Huberti refuse de reprendre ce rôle, et ne cède qu'aux pressantes sollicitations du ministre.

La Toison d'Or, de Chabanon; *Œdipe à Colone*, de Guillard; *Cora*, de Valadier, sont les trois livrets d'opéras jugés dignes des prix institués par le roi pour l'encouragement des paroliers. Ces trois prix devaient être donnés pour une tragédie lyrique, un opéra ballet, une pastorale; ils étaient de 1,500, 500, et 600 livres. On ne présenta que des tragédies, au nombre de 58 au concours, et le jury d'examen déclara que les prix seraient chacun de 1,000 livres, et qu'on les décernerait sans donner à l'un de ces ouvrages une préférence absolue, leur mérite et leur genre étant trop différents pour permettre d'en faire une comparaison exacte et rigoureuse.

Mme Saint-Huberti retourne à Marseille où les Provençaux l'avaient si bien accueillie. Ils redoublent de soins et de galanterie envers l'actrice favorite, et lui donnent une fête digne de toutes les reines régnantes à cette époque.

« Marseille, le 15 aout 1785.

» Ceux qui vous ont rendu compte des honneurs prodigués à Mme de Saint-Huberti n'ont rien exagéré : nous approchons des folies des Anglais pour leurs acteurs. Mme de Saint-Huberti a donné vingt-trois représentations en notre ville, toutes ont été courues avec une fureur extrême. Les vers, les couronnes lui pleuvaient de toutes parts. Elle a remporté de celles-ci sur l'impériale de sa voiture plus de cent, parmi lesquelles plusieurs sont d'un très grand prix. On lui a donné des fêtes sans fin; mais celle sur l'eau était digne d'une souveraine, et mérite d'être détaillée.

» Vêtue à la grecque (1) ce jour-là, Mme de Saint-Huberti est arrivée par mer sur une très belle gondole, portant le pavillon de Marseille, armée de huit rameurs et marchant à la voile. Près du lieu du rendez-vous, elle s'est trouvée accostée par deux cents chaloupes, flotille chargée de monde accouru pour voir la fête et plus encore celle que l'on fêtait. Elle a pris terre au bruit d'une salve de boîtes et des acclamations du peuple. Un moment après elle a remis en mer afin de jouir du spectacle d'une joute. Le vainqueur est venu lui apporter la couronne et l'a de nouveau reçue de ses mains avec le prix de son triomphe. On a voulu donner à la virtuose le divertissement d'une pêche dans un immense filet, qu'on n'a jamais pu tirer à cause de l'affluence incroyable du populaire.

» A la sortie de la gondole, une seconde salve d'artillerie a tonné; le peuple est venu danser au son des galoubets, des tambourins autour de la reine de la fête, qui, se reposant à la turque sur un divan, recevait les hommages de toute l'assistance. On l'a conduite après à travers une haie de pavillons illuminés dans une maison de plaisance voisine. Elle est entrée sous une tente, où s'élevait un petit théâtre rustique. On y joua un intermède allégorique, écrit en l'honneur de cette divinité d'Opéra, par un poète provençal, pièce très bien versifiée et remplie,

(1) Superbe et moderne costume que les dames grecques, établies à Marseille, avaient offert à la cantatrice.

malgré la trivialité du sujet, de traits piquants et de pensées ingénieuses.

» Pendant le bal qui suivit, Mme de Saint-Huberti fut placée sur une estrade entre Melpomène et Polymnie, deux muses de l'intermède. Ensuite illumination au dedans, au dehors : enfin un splendide souper de soixante couverts, dressé dans une salle ouverte de tous cotés ou plutot fermée uniquement, selon l'usage du pays, par une grille en bois, à travers laquelle toute la réunion s'empressait d'admirer l'héroïne. Sur la fin du repas on a chanté, la galerie a fait chorus : vous pensez que Mme de Saint-Huberti n'a pas été oubliée dans ces couplets. Elle a répondu par quelques refrains en langue provençale. On a porté la santé de la virtuose ; les *vivat* répétés, prolongés, une salve générale de l'artillerie, ont terminé la fête. »

Un jeune officier d'artillerie assistait avec la plus grande ferveur aux représentations que Mme Saint-Huberti donnait à Strasbourg en 1787. L'enthousiasme inspira les vers suivants au guerrier séduit par le chant et l'action de la virtuose sans rivale :

Romains qui vous vantez d'une illustre origine,
Voyez d'où dépendait votre empire naissant :
Didon n'eut pas de charme assez puissant
Pour arrêter la fuite où son amant s'obstine ;
Mais si l'autre Didon, ornement de ces lieux,
Eût été reine de Carthage,
Il eût, pour la servir, abandonné ses dieux,
Et votre beau pays serait encor sauvage.

Vous relirez cette octave quand je vous aurai dit qu'elle est du chevalier Napoléon de Buonaparte.

L'honneur de la critique m'oblige à vous faire connaître le compliment que Le Franc de Pompignan, auteur de *Didon*, tragédie en cinq actes, représentée en 1734, adressa galamment à Mlle Dufresne, sa Didon.

Reine crédule, infortunée amante,
Virgile en vain, des plus vives couleurs,
Nous peint ta beauté séduisante :
Que n'avais-tu les yeux de l'actrice charmante
Qui sous ton nom fait verser tant de pleurs?

Malgré l'inconstance fatale
Attachée aux aux amours de ton héros pieux,
Énée aurait laissé ses dieux,
Et Carthage jamais n'aurait eu de rivale.

Mme Saint-Huberti n'avait pas été libéralement dotée à l'égard des avantages physiques : elle n'était pas belle; d'une taille assez élevée, blonde et maigre, elle avait des traits expressifs, mais faiblement prononcés; je dois excepter sa bouche, d'une grandeur remarquable. Mme Saint-Huberti s'efforça d'introduire à notre Académie la bonne école de chant pratiquée en Italie, en Allemagne; c'est la première actrice de ce théâtre à qui je puisse donner le titre de *cantatrice.* Il fallait bien qu'elle eût un talent réel et solide, une voix cultivée, pleine de charme et d'expression, puisque Piccinni l'affectionnait, et qu'il écrivit pour elle : *Ah! que je fus bien inspirée!* air lent, d'un seul mouvement et d'un diapason très étendu. La cantatrice peut seule intéresser en exécutant un morceau de ce genre; ses inspirations dramatiques ne lui seraient d'aucun secours en pareille circonstance. D'ailleurs, Mme Saint-Huberti avait chanté plusieurs fois, avec un grand succès, des duos italiens avec Mme Mara, avec Mme Todi, les Sontag, les Bosio de ce temps.

A son retour de Marseille, Mme Saint-Huberti fit sa rentrée à l'Académie par le rôle de Didon; à la fin du spectacle, elle fut de nouveau couronnée sur la scène. Un jour qu'elle assistait à la première représentation du *Faux Lord,* de Piccinni, à la Comédie-Italienne, le parterre et les loges l'applaudirent spontanément, comme s'ils eussent vu paraître la reine de France. Tout le monde cria : — Vive Didon! vive la reine de Carthage! »

Par son ordonnance du 17 octobre 1785, le roi prend la peine de régler lui-même les droits des personnes qui venaient occuper les loges de l'Opéra, leur accordant l'entière faculté de lever ou baisser les petites glaces des portes de ces loges, de tirer le rideau sur ces glaces, de se placer de la manière qui leur serait la plus commode, quand même ces manœuvres devraient gêner ou contrarier les curieux errants dans les corridors, et prompts à mettre le nez aux lucarnes. Cette ordonnance signée *Louis*, et, plus bas,

le baron de Breteuil, se bornait à ce seul point de discipline théâtrale.

Tous les auteurs s'empressaient d'écrire des rôles pour Mme Saint-Huberti, des rôles qui dominaient le drame dont le talent de la virtuose devait assurer le succès. Marmontel et Piccinni, qui s'étaient signalés en composant *Didon*, ne réussirent point en lui donnant *Pénélope*. Cet opéra fut accueilli froidement; la pièce était languissante, la musique faible et décolorée, si l'on excepte l'introduction et le trio.

Mlle Le Maure, dont la carrière avait été si brillante à l'Académie, s'en était retirée depuis quarante-deux ans; elle cesse de vivre à l'âge de huitante-un ans passés. Le fameux de Chassé mourut l'année suivante.

Afin de se rapprocher des amateurs qui ne voulaient point aller jusqu'à la porte Saint-Martin chercher le bal masqué, l'Académie amène ses bals au Panthéon, salle batie près du Palais-Royal. La recette n'est pas meilleure en ce camp volant; après le cinquième bal, on revient à la porte Saint-Martin. Le théâtre du Vaudeville fut construit plus tard dans la rue de Chartres, sur l'emplacement de ce Panthéon.

Mme Saint-Huberti, donnant des représentations à Lyon, fut très satisfaite de Saint-Aubin, jeune haute-contre, tenant le premier rang au théâtre de cette ville. Didon se prit de belle passion pour cet Énée de province. Didon avait aimé sous le ciel azuré de la Méditerranée, elle retournait à Paris où des chevaliers fidèles et pleins d'ardeur l'attendaient, le cœur de cette reine pouvait-il rester oisif à Lyon? Saint-Aubin avait épousé depuis peu de temps Jeanne-Charlotte Schrœder, très jolie femme, touchant à sa vingt-unième année, et cette légitime rivale inquiétait la Didon pèlerine. L'éloigner était impossible; il valait bien mieux enlever le mari. Saint-Aubin représentait si souvent Énée, il devait imiter aisément ce héros dans son humeur vagabonde. A peine arrivée à Paris, Mme Saint-Huberti se hâte d'obtenir un ordre de début pour son ténor favori. Saint-Aubin paraît avec succès à l'Académie, et chante avec la reine de cet empire les duos accoutumés. Femme d'esprit, soubrette alerte et malicieuse,

menant en scène une intrigue d'amour de manière à tromper les tuteurs les plus défiants, connaissant toutes les ruses des galants d'opéra comique, Mme Saint-Aubin ne se doutait pas de la diplomatie mystérieuse et sentimentale que cet ordre de début pouvait renfermer. Dans sa candeur simple et naïve, elle applaudissait aux succès, à l'avancement d'un époux bien aimé.

Lorsque Énée eut chanté des séries de duos assez longues pour être admis à compter des pauses, il vint à penser à sa femme, qui valait cent fois mieux que toutes les reines de Carthage, de Mycènes, et manifesta le desir de retourner à Lyon. Il faut se contenter de la moitié lorsqu'on est menacé de perdre tout. La fée étend sa baguette vers les bords de la Saône, et Mme Saint-Aubin, munie de son ordre de début et de ses deux marmots, arrive à Paris.

L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
On voit de pareils dévoûments.

Mme Saint-Aubin fait son entrée à l'Académie, le 26 janvier 1786, par le rôle principal de *Colinette à la Cour*, et le joue trois fois de suite avec un succès merveilleux. Après cette brillante épreuve, on lui propose de représenter l'Amour dans *Orphée;* elle accepte. Il n'était bruit dans le monde musical et galant que de la bergère Colinette, venue de Lyon pour embellir, animer les bocages de l'Opéra. La jolie petite mère de deux enfants, revêtant la tunique et jetant le carquois de l'Amour sur son épaule, était l'objet de la curiosité du public. Une répétition de l'œuvre de Gluck est ordonnée; Mme Saint-Aubin se place vers le fond, à gauche, pour faire son entrée. Francœur lui dit, en montrant les frises, firmament de l'Opéra : — Madame, c'est par là que l'Amour doit descendre, vous plaît-il de venir essayer la gloire? — Là haut? cette cage à poulets? moi! monter au ciel et voir

Là bas, là bas, là bas, là bas,
La terre s'enfuir sous mes pas.

Je frémis seulement d'y penser, votre cage me fait venir la chair de poule. Je viens de Lyon, et puis vous assurer qu'en province l'Amour arrive en scène à pied, se promène l'arc à la main, au

lieu d'enfourcher un nuage, et ne s'en trouve pas plus mal. — Il faut pourtant faire la répétition de ce voyage aérien.

— Point de voyage qui me tente.

Oh ! je sais mon *Zémire et Azor*. — Vous ne pouvez borner votre répertoire à *Colinette :* nous avons promis *Orphée* pour ce soir. — Vous changerez l'affiche ou vous prendrez un autre Amour, vous en avez tant dans votre magasin ; aucun rôle n'est plus facile à remplir en cette Académie. — Si vous ne le jouez pas, on ne vous en donnera point d'autre. — A la bonne heure, j'y consens.

Adieu vous dis, et suis votre servante
Très humble et très obéissante. »

C'est ainsi que Mme Saint-Aubin termina sa carrière académique ; elle avait la gloire en horreur. Son talent dramatique, son jeu de scène plein d'esprit et d'animation avaient été remarqués au point qu'un ordre de début pour la Comédie-Française lui fut signifié peu de jours après. Un de ses amis, Louis l'architecte, dit à Mme Saint-Aubin que sa place était marquée à la Comédie-Italienne, où son double talent devait se montrer avec tous ses avantages. Les gentilshommes de la chambre donnèrent une direction plus convenable à la jeune virtuose, qui, le 29 juin suivant, triompha dans *la Colonie* et *l'Épreuve villageoise*. Les rôles de Marine, de Denise lui valurent plus d'applaudissements en un soir que tous les Amours en gloire de l'Opéra ne pouvaient en promettre à dix actrices pendant leur vie entière.

Toujours leste, vive, spirituelle, Mme Saint-Aubin m'a conté hier, 15 juin 1847, ce que j'écris aujourd'hui. En 1772, à l'âge de huit ans, elle s'était fait applaudir par Louis XV, dans une représentation d'*Acajou*, comédie-vaudeville de Favart, donnée sur le théâtre de la cour, à Versailles. Nous retrouverons Mme Saint-Aubin sur la scène témoin de son illustration ; le rôle de cette virtuose sera d'un plus brillant éclat dans l'*Histoire de l'Opéra-Comique*.

Piccinni refait inutilement la musique d'*Adèle de Ponthieu*. La direction de l'Opéra refuse de représenter cet ouvrage, malgré l'engagement formel pris avec son auteur à cet égard.

XV

De 1786 à 1788.

Le directeur de l'Académie royale de Musique prêteur sur gages. — Voleurs à l'Opéra. — L'hotel en loterie. — *Œdipe à Colone*. — Mort de Sacchini. — Vogel, *la Toison d'Or*. — *Phèdre*, un inspecteur de police. — Singulières affiches. — Le public est admis aux répétitions en payant. — Succès d'*Œdipe à Colone*. — Chéron, Lainez, Mlle Dozon. — Premier grand rôle de basse écrit dans un opéra français. — Beaumarchais, *Tarare*. — L'abbé Calpigi. — Recettes et dépenses. — Despotisme de la royale Académie. — Redevances drôlatiques. — Correspondance d'un homme d'État. — Chignon pour la reine de Carthage. — Un coiffeur obtient la licence d'ouvrir un théâtre lyrique italien.

Un jeune musicien, tout à fait inconnu, se présente à Dauvergne, directeur de l'Académie, et lui remet la partition d'un opéra. Dauvergne promet de l'examiner. Huit jours après, le débutant vient de nouveau tirer sa révérence à l'entrepreneur, et lui demande s'il a pu lire ce manuscrit. — Pas encore, mais je vais m'en occuper. — C'est que... je voudrais emporter ma partition. — Et pourquoi ? C'est moi seul qui peux la mettre en scène. — J'ai besoin d'argent, et quelqu'un m'a promis de m'en prêter sur ce gage. — Quelle somme vous faudrait-il ? — Oh ! oh ! — Parlez ! — Une somme considérable, énorme ! vingt-cinq louis d'or ! — Voyons si votre banquier ne s'aventure pas trop. »

Dauvergne ouvre la partition, il en avait à peine lu rapidement trente lignes, ce qui veut dire trente pages, qu'il signe un

bon de cinquante louis, payable à vue par le caissier de l'Académie, remet ce mandat au musicien stupéfait, en lui disant : — M. Vogel, l'ouverture seule de votre opéra me répond de cette légère avance : on représentera *Démophon.* »

Ajouter que ces douze cents livres furent consommées en liquides pompés au cabaret en huit jours par Vogel, que Desriaux, son parolier, et Michel Yost, clarinettiste de l'Opéra, voulurent bien aider puissamment, serait peut-être indiscret ; aussi n'entrerai-je dans aucun détail sur l'emploi de la somme avancée. Ce clarinettiste est le même que ses éditeurs appelaient *le célèbre Michel,* quoiqu'il n'eût jamais rien fait pour justifier cette plaisanterie. Buveur célèbre, d'accord ; ayant droit au prix que Bacchus décerne à ses fidèles, j'en conviens. Le mari d'une de mes tantes ne reçut-il pas des insignes de chevalerie pour de semblables prouesses ? il poussait vivement à la consommation, et les rats de cave pleins de zèle sollicitèrent, obtinrent pour lui cette récompense due à des talents précieux au dernier point.

Larrivée quitte le théâtre après trente-un ans de service. Chéron accepte, sous bénéfice d'inventaire l'héritage de cet acteur ; cédant à Lays tous les rôles de baryton écrits pour Larrivée, il garde ceux qui ne sont pas trop au-dessus du diapason de la basse. Chéron crée l'emploi de première basse à l'Académie, et lui donne toute l'importance qu'il a conservée jusqu'à présent. Les parties d'Œdipe, d'Atar, d'Isménor, de Danaüs, d'Arvire, disposées pour la voix grave et puissante de Chéron, sont de véritables rôles de basse. Avril 1786.

Quinze opéras et trois ballets avaient été mis en scène pendant l'année 1785, effort prodigieux pour notre Académie. L'année suivante, elle montre encore plus d'activité dans ses travaux, et représente dix-sept opéras et trois ballets, plus quatre ouvrages nouveaux qui ne sont exécutés que sur les théâtres de la cour.

La ville se plaisait à casser les jugements de la cour, et celle-ci prenait ses revanches. *Pénélope,* dont les répétitions avaient enchanté les Parisiens, ne réussit point à Fontainebleau. *Dardanus,* au contraire, qu'ils avaient condamné, jouit de toute la faveur de la noble assemblée. Sacchini, dans l'excès de son con-

tentement, s'écria : — J'ai fait cet opéra pour la cour, son approbation me suffit, je me *moque* de celle de la ville. » Ce maître avait instruit la reine des sourdes menées du Morel à l'égard de *Dardanus*, et Marie-Antoinette s'était fait un plaisir de venger son protégé. Cet opéra, d'abord en quatre actes, venait d'être réduit à trois.

Mlle de Sainte-James brillait alors au second rang à l'Opéra; cette virtuose a fait plus tard les délices de la province. Elle triomphait dans les deux genres; sa voix énergique et suave dans les rôles de Clytemnestre, d'Ariane, d'Armide, de Didon surtout, avait l'agilité, le *brio* qu'exigeaient les grands airs de *la Fausse Magie* et des *Prétendus*. *Prima donna* voyageuse, en 1802, j'ai pu l'entendre et l'applaudir à-n-Avignon.

Mlle Duthé, maitresse du comte d'Artois, vient à la promenade de Longchamp dans un carrosse à six chevaux avec l'appareil d'une princesse. Accueillie par un houra général d'indignation, elle ne peut se mettre à la file, le somptueux équipage est forcé de rétrograder et de rentrer sous la remise. J'ai déjà parlé de cette courtisane à cause de la célébrité qu'elle avait en ce temps; mais je n'en détruis pas moins l'assertion des faiseurs de mémoires et de compilations, qui rangent cette virtuose galante parmi les actrices de l'Opéra. Mlle Duthé n'a jamais figuré même sur les registres de ce théâtre. Le mobilier de cette beauté peu sévère était en parfaite harmonie avec la magnificence de sa toilette et de ses équipages. Tous ses ustensiles de ménage, vases, baignoires, batterie de cuisine étaient en argent.

Le comte d'Artois, bibliophile, s'était fait une précieuse collection de livres illustrés par d'habiles mains; livres que le roi Charles X a fait bruler. Tant les rois très chrétiens montrent de zèle quand il s'agit des mœurs. Ce gout pour les arts du dessin, pour le type qu'il admirait, fit desirer à ce même comte d'avoir le portrait de la belle blonde au corps si gent. Comme les peintres de l'époque n'ajustaient pas les draperies à son gré, son altesse voulut que le modèle posât dans le simple appareil choisi par l'infiniment jolie brune Scarron quand elle offrit son image naïve à l'heureux Villarceaux. Le croirez-vous? furieuse, in-

dignée de ce qu'on osait lui faire une semblable proposition, Mlle Duthé refusa; mais elle était bonne fille, et les pauvres avaient une grande part à ses largesses. 25,000 écus mis entre les mains de cette dame de charité pour leur être distribués, ce qu'elle fit religieusement, la décidèrent à laisser prendre une copie de ses charmes; à condition que la peinture serait faite par une femme. On s'adresse à Mme Lebrun qui refuse à son tour, elle ne veut pas ainsi prostituer son talent, et laisser un monument peu flatteur de sa complaisance. Nouvel embarras dont le marquis de Vaudreuil sut tirer son altesse. Amant chéri de Mme Lebrun, il lui dit : — Préparez votre palette ou bien serviteur de tout mon cœur, adieu pour la vie. » La virtuose tenait trop aux services de ce galant pour ne pas se rendre à l'invitation du prince. Elle ne voulut pas chanter le refrain de Colette : *J'ai perdu tout mon bonheur.*

Le musée d'Avignon a reçu du gouvernement une image charmante et complète de Mlle Alice Ozi, mise en scène de la même manière. Il est bon de prendre et garder une empreinte des objets précieux que le temps peut détériorer.

Vous souvient-il d'un pavillon, espèce de tourelle, rue Basse-du-Rempart, n° 68? Ce n'était pas la tour de Nesle, aucun des nombreux dilettantes qui fréquentaient ce colombier n'y fut jamais précipité dans la rivière. Mlle Duthé se plaisait en ce boudoir circulaire, dont le balcon spacieux lui permettait de voir trotter et galoper le régiment de ses adorateurs défilant sur le boulevard. Les promeneurs aimaient à saluer d'un gracieux regard la vestale assise dans son *atrium*, Thémis au repos après avoir tenu son lit de justice; la dame de beauté s'y montrait à ses vassaux en grande toilette, en négligé fripon et n'était pas moins applaudie.

Mlle Candeille exécute, au Concert spirituel, une symphonie concertante de sa composition pour piano, clarinette, cor et basson. Pianiste, harpiste et très belle personne, elle enchante les yeux et les oreilles. Mlle Candeille, auteur dramatique, figurait avec honneur parmi les actrices de la Comédie-Française, après avoir fait ses premiers essais à l'Opéra.

La grande salle du chateau de Versailles était beaucoup trop vaste pour les représentations ordinaires, on la réserva pour les solennités. L'ancienne était trop incommode et d'un aspect désagréable, une troisième salle fut batie. On l'ouvrit par la première représentation d'*Œdipe à Colone* de Sacchini, qui réussit complètement, le 4 janvier 1786.

Le 3 février suivant, bien que ce fût un vendredi, Moreau doublait Chéron dans le rôle d'Isménor de *Dardanus*. Le public témoigna son mécontentement de telle sorte que Moreau s'avança vers la rampe, et, le cœur gros de soupirs, avec une voix sourde, entrecoupée de sanglots, dit au parterre : — Ingrats !... ingrats !... ingrats ! j'irai en prison ; mais vous m'arrachez ce reproche. » Le plus grand silence régnait dans la salle pendant cette allocution : au mot de *prison*, la duchesse de Bourbon s'écria de sa loge : — Non, vous n'y irez pas. » Le public applaudit sur-le-champ, avec fureur, l'acteur qu'il repoussait à coups de sifflets. Cependant pour l'exemple et la bonne règle, Moreau fut conduit à la Force. Il en sortit le lendemain et reçut une gratification pour le dédommager de ce léger châtiment.

Le succès merveilleux du *Mariage de Figaro* avait fait accroître les recettes de la Comédie-Française au point que la part de chaque sociétaire s'élevait à 30,000 livres par an. Les premiers acteurs de l'Opéra, dont les appointements étaient fixés à 9,000 livres, firent alors des réclamations et voulurent obtenir le double de cette somme. Rousseau, Lays, Chéron, se liguèrent, menaçant l'administration d'aller chercher fortune ailleurs, s'ils n'étaient pas traités avec plus de libéralité. La comparaison de leurs revenus avec ceux des comédiens français les désolait, les humiliait ; ils trouvaient très inconvenant que les acteurs du premier théâtre de France, du théâtre souverain qui tenait tous les autres sous sa loi, n'eussent pas à beaucoup près un sort aussi brillant que celui de leurs confrères de la Comédie-Française, et même de la Comédie-Italienne. Cette réclamation fut très mal accueillie par le baron de Breteuil. Il leur déclara que tous les théâtres du royaume leur seraient fermés, et que s'ils passaient à l'étranger, on supprimerait à l'instant leurs pensions.

Ces artistes voulaient se régir eux-mêmes comme les sociétaires de la Comédie-Française afin d'en arriver aux résultats obtenus par ces confrères si bien traités par la fortune. Ces artistes avaient d'ailleurs des vues très libérales; ils desiraient éloigner de l'Opéra les escrocs, les voleurs qui dilapidaient les fonds destinés à son entretien, et puisaient à pleines mains dans les caisses de l'Académie et des Menus-Plaisirs. Aussi furent-ils sévèrement traités par le ministère, toujours intéressé, toujours ardent à protéger les vols bien organisés. Lisez la note ci-jointe, et jugez.

— Le calcul de la recette et de la dépense de l'Opéra, pour l'année 1785, prouve que les frais ont été excessifs. D'abord le total de la recette ordinaire allait à 1,200,000 livres environ; en outre le bénéfice des loges s'est accru de 72,000 livres, qui, jointes à l'augmentation demandée aux petits spectacles, forme un revenant bon de 2,000,000 de livres à peu près : la dépense des Menus, qui ont fourni presque tous les habillements et décorations, est un objet de 1,500,000 livres de plus. Qui le croirait? Parce qu'au moyen de ce revirement, le roi a été dispensé de débourser les 40,000 livres consacrées à ce service, on a fait entendre à sa majesté que tout allait à merveille, que ce spectacle était régi supérieurement, et elle en a fait des compliments au sieur de La Ferté. »

Le premier exercice public des élèves de l'École de Chant et de Déclamation a lieu par une représentation de *Roland*, donnée le 4 avril 1786, sur le théâtre des Menus-Plaisirs. Dessaules, Lefèvre, Mlles Mulot, Delilette y remplissent les rôles de Roland, Médor, Angélique, Thémire, et sont fort applaudis.

Quand on voit défiler ses ans et ses appas,
Il faut faire une fin, clore ses aventures,
Et, pour dernier succès, prendre bien ses mesures.

Mlle Guimard voyait défiler autre chose encore, ses trésors, dont la source, moins abondante chaque année, pouvait bientot être réduite à rien, et ses dettes s'élevaient à 450,000 livres. Elle avait toujours de puissants protecteurs, qui cette fois bornèrent leur crédit à lui faire obtenir la permission de mettre en loterie son palais somptueux. L'architecte Ledoux l'avait construit et

l'estima seulement à 408,000 livres, l'immense jardin et les meubles compris. Par une générosité, que je ne saurais vous expliquer puisque je ne la comprends pas, Mlle Guimard ne porta qu'à 300,000 livres le prix de cet immeuble, qui vaut aujourd'hui plus de 2,500,000 francs. 2,500 billets, de 120 livres chacun, furent enlevés par les amateurs; ce nombre doublé n'aurait pas satisfait leurs desirs, tant il y avait presse. Le 22 mai, le tirage de la loterie a lieu solennellement à l'hotel des Menus-Plaisirs, et la comtesse Du Lau, qui n'avait pris qu'un seul billet, gagne le palais et son riche ameublement. C'est sur le théâtre de Mlle Guimard que *Nina ou la Folle par amour*, drame lyrique de Marsollier et Dalayrac, fut représenté pour la première fois par Mme Dugazon et ses camarades. On n'offrit cette pièce au public de la Comédie-Italienne que le 15 mai 1786, après cette épreuve. Mettre une folle sur la scène paraissait alors audacieux au dernier point, les auteurs reculaient devant une entreprise aussi périlleuse. L'effet que la pièce et surtout l'actrice produisirent ne saurait être décrit. Ce merveilleux succès retentit à Versailles comme à Paris, enhardit les auteurs, les acteurs, allécha le public, et bientot la France entière raffola de cette aimable insensée. Le palais en loterie, le théâtre, qui, pour la dernière fois sans doute, servait pour une représentation dramatique, la présence de Mlle Guimard et de ses affidées préparèrent admirablement l'heureuse exhibition publique de *Nina*.

Mlle Guimard avait un théâtre à sa villa de Pantin, un autre à son hotel portant aujourd'hui le n° 9 de la rue de la Chaussée-d'Antin. De vastes magasins occupent les communs de cet hotel immense possédé par M. Perrégaux.

Louis XVI établit la loi du timbre pour la musique le 25 septembre 1786. — Veut sa majesté que le produit du timbre, ainsi que celui des amendes et confiscations ordonnées au profit du bureau du timbre pour la musique, soient employés à l'entretien de l'École royale de Chant et de Déclamation. » *Article* 25.

Je citerai pour mémoire *Pizarre ou la Conquête du Pérou*, de Candeille, *Thémistocle* de Philidor, qui tombèrent tout à plat.

Le chevalier Duplessis, auteur du livret de *Pizarre*, était de

race israélite, et l'on dit : — Voilà certainement la première fois qu'un juif fait quelque chose sans intérêt. »

Un jour que Duplessis dénigrait les paroliers ses confrères, affirmant qu'il ne connaissait pas d'auteur lyrique plus mauvais que Guillard. — Ah ! monsieur le chevalier, vous vous oubliez ! » lui repartit Chéron avec malice.

L'Académie est dans une si grande pénurie de sujets en hommes, surtout pour le ténor, qu'elle propose aux maîtres de musique une pension viagère de 300 livres pour chaque sujet ayant une belle voix de ténor, et certaines qualités requises. Un père qui présenterait son fils, réunissant les qualités voulues, aurait également droit à la pension.

Rosine, opéra en trois actes, de Gersin et Gossec, n'obtient qu'un succès médiocre.

Le duc d'Orléans, qui voulait ramener l'Opéra dans l'enceinte de son palais, commence les constructions d'une belle salle, ouverte sur la rue de Richelieu. La cour s'opposait sourdement aux intentions du prince, et tous les plans dressés par les architectes du roi, tous les projets de batir une salle monumentale sur l'emplacement des hotels de Brionne ou de Longueville, n'étaient que des prétextes pour se débarrasser des importunités du duc d'Orléans, des obstacles mis en avant pour le contrarier, et lui faire abandonner ses idées de translation de l'Opéra. D'ailleurs, les événements politiques de 1789 donnèrent de telles distractions à l'un et l'autre parti qu'ils ne songèrent plus au déménagement de ce spectacle. Il reste à la porte Saint-Martin ; une fraction de la Comédie-Française, et plus tard cette société tout entière, s'établit à la salle du Palais-Royal, qu'elle occupe encore aujourd'hui. Ce théâtre avait été commencé par des amateurs, qui s'en étaient partagé la dépense de 300,000 livres, en vingt actions de 15,000 livres chacune, remboursable en vingt ans, portant intérêt à cinq pour cent, chaque actionnaire aurait joui d'un quart de loge pendant vingt ans ou des entrées pour sa vie. Le duc d'Orléans se chargea seul de l'entreprise.

Œdipe à Colone, livret de Guillard, avait obtenu l'un des trois prix au concours. Une maladie grave, des occupations multi-

pliées empêchèrent Grétry de travailler à cet opéra qu'il garda plusieurs années dans son portefeuille avant de le céder à Sacchini. L'empereur Joseph II n'affectionnait que la musique italienne, il avait recommandé Sacchini d'une manière particulière à sa sœur, la reine de France. Marie-Antoinette aimait et cultivait les arts, elle montra beaucoup de zèle pour le nouveau compositeur, qui dut une pension de six mille livres à la haute protection de cette princesse. *Œdipe à Colone* fut essayé sur le petit théâtre de la cour, à Versailles, le 4 janvier 1786. On l'applaudit, mais il ne produisit pas une sensation bien vive sur l'auditoire. La reine promit cependant à Sacchini que *Œdipe* serait le premier ouvrage représenté sur le théâtre de la cour à Fontainebleau. Après une attente de plusieurs mois, la reine lui dit : — Vous ne m'en voulez pas, mon cher Sacchini ; on trouve que j'accorde trop de faveur aux étrangers. On m'a si vivement sollicitée de faire mettre en scène la *Phèdre* de M. Lemoyne à la place de votre *Œdipe,* que je n'ai pu m'y refuser. Vous voyez ma position ; pardonnez-moi. »

Sacchini s'efforçant de contenir sa douleur, fit un salut respectueux, et revint à Paris désespéré. Goutteux au dernier point, une oppression excessive se déclara ; trois jours après, il avait cessé de vivre, à l'âge de cinquante-un ans, au moment où son génie était dans toute sa force.

La Toison d'Or, de Vogel, réussit malgré le drame ridicule de Desriaux. On y remarque principalement l'air d'Hypsipile : *Hélas ! à peine un rayon d'espérance,* et celui de Médée : *Ah ! ne me parlez plus d'amour*. Les chœurs, dessinés à la manière de Gluck, font le plus grand honneur à Vogel. Mlle Maillard dit fort bien le rôle de Médée, Mlle Dozon prête le charme de sa voix à celui d'Hypsipile ; Jason est représenté par Lays. Depuis sept ans Vogel attendait ce début, très honorable pour lui, bien que *la Toison d'Or* n'ait été jouée que neuf fois. Il dédia sa partition à Gluck, ce maître donna des éloges à son émule, au sentiment dramatique dont il avait fait preuve. 29 aout 1786.

La *Phèdre* de Racine est mise en opéra par Hoffmann ; on voulait que Mme Saint-Huberti jouât tous les grands rôles du réper-

toire tragique. Lorsque la reine eut entendu la musique de Lemoyne, elle déclara qu'il était inutile de faire beaucoup de dépense pour avoir à Fontainebleau des opéras de cette espèce. 26 octobre 1786. Marie-Antoinette demanda pour le soir *Iphigénie en Aulide*, et consentit à ce que *Phèdre* fût réservée pour l'ébattement des Parisiens ; la répétition de cet opéra lui suffit. Cette nouveauté, dédaignée par la cour, fut donnée à la ville qui la reçut avec indifférence, malgré la force d'expression, la vigueur du talent de Mme Saint-Huberti. *Phèdre* est *déracinée*, disait-on, elle ne peut se soutenir ; à la troisième représentation, la salle était déserte. *Phèdre* se releva pourtant de sa chute, et par un moyen tout à fait étranger à son mérite, à celui des acteurs et surtout des danseurs qui, chaque jour, lui prêtaient un renfort plus puissant : la ressource était alors d'ajouter aux ballets d'un opéra dès qu'il donnait des signes de faiblesse.

Un inspecteur de police, Quidor, fit la fortune de *Phèdre*. Cet inspecteur, grand ami du musicien Lemoyne, avait les filles dans son département ; il les invita, les excita, les contraignit à suivre les représentations de *Phèdre*. Ces demoiselles craignant les suites de la mauvaise humeur de ce champion redoutable, et les boutades toujours facheuses de son pouvoir discrétionnaire, s'empressèrent d'obéir, allèrent à l'Opéra, conduites par de galants chevaliers. L'inspecteur était dans la salle et passait la revue de son troupeau ; ce fonctionnaire prenait bonne note des absentes, qui le jour suivant, ne manquaient pas de faire acte de présence. Ce n'est pas tout, Quidor, après avoir garni les loges, envoyait à *Phèdre* un secours d'un autre genre et tout aussi précieux. Sa cohorte remplissait le parterre, applaudissait vigoureusement, et fit croire à l'enthousiasme d'un public qui commençait à sentir, à gouter les beautés de l'ouvrage. La tactique de l'inspecteur produisit le plus heureux résultat.

On avait représenté presque sur-le-champ *les Horaces*, de Guillard et Salieri, l'Académie voulait prendre une revanche après la mésaventure de *Phèdre*. *Les Horaces* tombèrent tout à plat, et *Phèdre* se releva pour leur succéder et prêter à l'administration un appui secourable. Les actes des *Horaces* étaient

liés par des intermèdes qui tenaient à l'action et ressemblaient aux chœurs de la tragédie grecque. Cette innovation ne réussit pas plus que le reste.

La première représentation des *Horaces* devait être donnée à Fontainebleau; la tristesse, l'insignifiance de cet ouvrage parurent accablantes à tel point aux répétitions, que l'on prétexta des indispositions subites, afin de se dispenser de produire un opéra dont la disgrâce paraissait inévitable. On remplaça l'ouvrage nouveau par *Iphigénie en Tauride* de Gluck, dont il fallut faire venir les décorations en poste, pendant la nuit.

— La déclamation est le seul rhythme qui convienne à la tragédie proprement dite; toutes les tentatives faites en ce genre inutilement depuis le chevalier Gluck, prouvent qu'il ne saurait réussir sur le théâtre lyrique de France. La comparaison des chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine avec les opéras dans lesquels on les travestit, donne un désavantage sensible à ceux-là; il en résulte même une teinte de ridicule que notre nation saisit trop facilement pour que les auteurs y échappent. D'ailleurs, la galanterie française veut de l'amour, du spectacle, des danses, et tout cela s'accorde bien rarement avec des traits historiques, dont un héroïsme austère fait le fond. »

Ces réflexions d'un journaliste, 7 décembre 1786, n'ont qu'une apparence de justesse. Tous les brillants accessoires du drame lyrique peuvent être, avec artifice, introduits dans toutes les tragédies; et l'Opéra dans ses chœurs, dans ses quatuors, quintettes ou finales, fait parler tout un peuple à la fois, moyen puissant, immense ressource dont la tragédie proprement dite est privée.

Par un réglement du 13 janvier 1787, le ministre interprète l'article 14 de l'arrêt du conseil du 13 mars 1784, en ce qui concerne les ouvrages nouveaux.

— 1° Il est expressément enjoint au directeur, au comité, de ne recevoir à l'avenir et de n'établir sur le théâtre aucun opéra en trois actes et plus; à moins qu'il n'ait l'étendue convenable pour remplir seul la durée du spectacle.

2° Également défendu d'agréer et d'accepter comme opéra nouveau, aucun poème lyrique qui puisse être réclamé en tout ou en partie par

un autre théâtre, soit pour le fond de l'intrigue, soit pour des scènes entières, ou pour des imitations serviles de pièces déjà connues et jouées.

3° Aucun ouvrage ne doit s'admettre à répétition que fini dans toutes les parties de chant, d'orchestre, de ballets. Sa majesté défend au directeur, au comité de se prêter en aucune manière à ce qu'on ne présente que des plans, et qu'on en fasse des essais aux dépens de l'administration de l'Académie. »

— Vous êtes averti que M. le controleur-général vient de lever une nouvelle troupe de comédiens notables ou notés, qui commenceront à jouer à Versailles devant la cour, le lundi 29 janvier 1787. Ils donneront pour grande pièce,

LES FAUSSES CONFIDENCES,

et pour petite

LE CONSENTEMENT FORCÉ;

elles seront suivies d'un ballet allégorique, de la composition de M. de Calonne, ayant pour titre

LE TONNEAU DES DANAÏDES. »

Cette affiche fut placardée à la porte du controleur-général, quelques jours avant l'assemblée des notables, annoncée pour le 29 janvier.

Condorcet disait : — Puisque Necker est directeur-général des finances, on doit me nommer directeur-général de l'Opéra : car j'ai l'oreille fausse. »

On jouait à Versailles, sur le théâtre de la ville, *Théodore*, opéra bouffon, musique de Paisiello; la reine assistait à cette représentation. Ce pauvre roi de Corse est à Venise; son écuyer vient lui dire qu'il n'a pas d'argent, et qu'il ne sait où en prendre. Théodore et son confident, fort en peine l'un et l'autre, chantent ces mots : — *Comment faire ?* — Il faut assembler les notables, » s'écrie un loustic du parterre. La garde se mit à chercher le mauvais plaisant; mais la reine, qui riait beaucoup de la saillie, fit signe de la main pour ordonner de cesser toute poursuite.

— On fait savoir que l'Opéra va quitter Paris, ce spectacle doit être transporté à Versailles parce que toutes les *machines* y sont. »

Ce placard est encore une des nombreuses facéties que l'on dirigea contre les notables assemblés à Versailles.

L'administration de l'Académie, les auteurs étaient assiégés par une foule immense d'amateurs qui desiraient assister aux répétitions générales des opéras nouveaux; la salle ne pouvait contenir tous ces fidèles, dont le nombre augmentait chaque année. On imagina d'en faire une ressource financière, en exigeant trois livres par billet d'entrée aux répétitions. Une ordonnance du roi, datée du 24 novembre 1787, établit la perception de ce droit, dont les acteurs se partageraient le produit; elle permet que les rédacteurs des *Petites Affiches,* du *Mercure,* du *Journal de Paris,* soient admis à ces répétitions, sans payer, avec défense de parler en aucune manière, dans leurs feuilles, des ouvrages nouveaux avant leur représentation.

L'essai du gout des spectateurs payants pour les répétitions ne fut point heureux : la foule avait disparu. La première recette de ce genre ne produisit que 627 livres : on répétait *Œdipe à Colone* de Sacchini, l'ouvrage déplut; il n'y eut qu'une répétition à trois livres le billet d'entrée, bien que l'ordonnance portât qu'il y en aurait deux.

Les ministres en corps assistaient à l'une des répétitions générales des pièces que les grands et même certains petits théâtres préparaient. Cette épreuve était désignée sous le nom de *répétition des ministres.*

Les opéras nouveaux d'une certaine importance étaient d'abord mis en scène à la cour, soit à Versailles, soit à Fontainebleau. Un plus grand nombre paraissaient en cette dernière résidence, à cause de la saison. Le roi passait l'automne à Fontainebleau, ce déplacement de la cour enlevait sept ou huit millions au trésor, et la provision d'opéras était toujours plus abondante à l'approche de l'hiver. Ces ouvrages arrivaient ensuite à l'Académie, qui les offrait au public de Paris, un mois après leur exhibition à la cour. *Œdipe à Colone*, écrit depuis treize mois, n'avait point subi cette première épreuve, l'essai fait à Versailles sur le petit théâtre de la cour était sans importance. La partition de Sacchini resta dans les cartons depuis le 4 janvier 1786 jusqu'au 1er février de l'année suivante. Ce musicien, tourmenté par des accès de goutte qui l'avaient empêché d'assister aux premières

représentations de *Chimène* et de *Dardanus*, était mort depuis quatre mois quand son *Œdipe* triompha. Cet ouvrage avait fait très peu de sensation à Versailles, il déplut aux répétitions de l'Académie, au point que l'administration lui donna pour soutien *le Premier Navigateur*, ballet en trois actes fort long, afin de désarmer la mauvaise humeur du public. Le succès d'*Œdipe à Colone* fut immense, l'enthousiasme se déclara sur-le-champ et la reine applaudit d'un bout à l'autre de la pièce. L'auteur n'existait plus, ses admirateurs lui donnaient une dernière preuve de leur zèle, et ses adversaires pouvaient lui rendre justice entière sans porter atteinte à leur amour-propre personnel. *Le Pré-aux-Clercs*, *i Puritani*, ont profité, cinquante ans plus tard, d'un aussi triste privilège. Si les succès d'outre-tombe sont toujours les plus éclatants, les auteurs sont peu desireux de réunir ainsi tous les suffrages. 4,454 livres seulement furent encaissées le jour de la première exhibition d'*Œdipe à Colone*; mais les recettes s'élevèrent dès le lendemain.

Œdipe à Colone est le plus bel opéra de Sacchini ; c'est un des chefs-d'œuvre de notre scène lyrique : une mélodie noble, expressive, pleine de charme, un style remarquable pour sa franchise, et qui ne manque pas de vigueur dans les situations fortes, une harmonie trop simple il est vrai, mais suffisante alors pour une œuvre italienne. Je ne ferai pas de citations ; toutes les parties de cet ouvrage ont du mérite, et cette égalité soutenue, cette élévation constante est une qualité bien rare et bien précieuse. Lainez s'était déjà fait connaître avec honneur, il se distingua dans le rôle de Polynice. Chardini, qui depuis six ans était à l'Opéra, chanta parfaitement celui de Thésée. Le personnage d'Antigone fit avancer au premier rang Mlle Dozon, devenue Mme Chéron et lui rendit toute la faveur du public. Sacchini l'avait écrit pour elle, et sa voix de soprane aigu s'y développait à merveille. Mme Chéron se souvint des leçons excellentes de ce maître, et fut très applaudie. La petitesse de sa taille, sa maigreur, au lieu de mettre obstacle à sa réussite, comme dans les autres rôles, s'y trouvaient d'accord avec la situation dramatique ; elle y mettait beaucoup de charme et de sensibilité. Nulle actrice

ne l'a surpassée dans ce rôle tant de fois chanté par tant de virtuoses différentes. Mme Chéron s'était signalée dans *Castor et Pollux*, elle disait à ravir l'air de Thélaïre, *Tristes apprêts, pâles flambeaux*.

J'ai vu représenter *Œdipe à Colone*, en 1800, par Lainez, Chéron et sa femme, Lays avait pris le rôle de Thésée; ces voix sonnaient admirablement, et les acteurs se comportaient en tragédiens habiles. Chardini était mort en 1793.

Sacchini, Salieri, maîtres italiens qui connaissaient fort bien le mécanisme des voix et l'art du chant, ayant à travailler pour une voix de basse caractérisée écrivirent les rôles d'Œdipe, d'Atar pour le jeune Chéron, et l'emploi de basse, jusqu'alors sacrifié, sans importance aucune, eut des premiers rôles en propriété. Chéron est le premier roi de cette nouvelle dynastie. Il prit à l'Opéra le rang suprême qu'il a conservé jusqu'à sa retraite; *Œdipe à Colone* le fit sortir des rangs d'une manière éclatante. Chéron était le Lablache de cette époque : sa voix fraîche, ferme, ronde, sonore, vibrante et d'une merveilleuse puissance, descendait jusqu'au *mi-bémol*, qu'il fournissait comme une pédale d'orgue aurait pu le faire, et s'élevait jusqu'au *fa*, témoin l'*O salutaris* de Gossec, disposé pour sa voix, et dans lequel il faisait tonner cette note aiguë. Les voix de Chéron, de Lays, de Garat, de Mme Scio, vibrent encore à mon oreille. Belle taille, belle figure, action dramatique, tous ces avantages se réunissaient pour former de Chéron un acteur lyrique accompli. Il avait le teint basané, cuivré d'un Arabe; il aurait pu représenter Otello sans avoir recours au liniment de bistre. La voix de Chéron sonnait avec une telle violence, qu'en soufflant dans un verre il le faisait voler en éclats; une seule note, attaquée avec toute la force de ses poumons, suffisait pour briser la coupe de cristal; et cette note était le même *ré* que Lablache se plaît à faire tonner à l'aigu dans le finale du *Matrimonio segretto*.

Un petit savoyard venait de brosser et de cirer les souliers de Chéron. L'acteur tire sa bourse afin de le payer, le Savoyard, avec une dignité comique, refuse le prix de ses services : — Vous ne me devez rien, lui dit-il, il ne convient pas que je

prenne l'argent d'un camarade ; je suis aussi de l'Opéra, tous les soirs j'y représente les diables, les crocodiles et les amours. »

Soit dégout de ce genre de divertissement, soit l'éloignement de la salle placée à la Porte-Saint-Martin, les bals de l'Opéra ne rapportent plus, à beaucoup près, autant qu'auparavant. Celui du jeudi-gras, ordinairement le plus beau, dont la recette s'élevait à 15,000 livres, ne monte pas jusqu'à 8,000 livres, bien que la reine y fût. 1787.

Deux ballets pantomimes, *la Rosière* et *le Premier Navigateur* avaient été mis en scène, et l'on reprit *Mirza* pendant l'année théâtrale ; d'autres ballets moins importants, *le Pied-de-Bœuf*, *les Sauvages*, *le Coq du Village*, mirent en exercice les danseurs. Adrien, basse, les demoiselles Saint-Amant et Garnier firent leur début dans le chant ; Mlles Roze et Laure dans le ballet. Cette dernière, enfant de onze ans, fit des prodiges.

Médée, de Framery, *Évélina*, de Guillard, remportent les prix destinés aux livrets d'opéras. A quoi servaient ces prix, ces jugements académiques? Plusieurs de ces pièces couronnées n'obtenaient pas les honneurs de la représentation, et l'on exécutait des ouvrages composés par des auteurs qui dédaignaient d'entrer dans la lice. Nous avons vu Chabanon l'académicien obtenir un prix pour son livret de *la Toison d'Or ;* l'opéra portant le même titre, qui fut joué six mois après, était de Desriaux. L'approbation de l'Académie française ne suffisait pas, il fallait encore celle des musiciens. Les paroliers n'étaient pas toujours assez heureux pour trouver un compositeur qui voulût de leur drame couronné.

A quoi servaient les ordonnances royales ? on ne représentait pas moins *Phèdre, les Horaces,* tragédies ajustées en livrets d'opéras ; *le Coq du Village,* opéra comique devenu ballet. L'Académie était ainsi trois fois en contravention aux termes de l'ordonnance du 3 janvier 1784. *Le Coq du Village,* ballet-pantomime tracé d'après l'opéra comique du même nom, scène pour scène, était une infraction au dernier bail passé par la Comédie-Italienne avec l'Opéra, portant que celui-ci ne pourrait plus à l'avenir prendre les sujets ni les airs appartenant à la première,

pour en former des ballets d'action. Cette clause était une récrimination de l'obligation que l'Académie imposait à la Comédie-Italienne de ne plus représenter à l'avenir aucun ouvrage enrichi de musique étrangère, comme *la Servante maitresse*, *Ninette à la Cour*, *la Bonne Fille*, *la Colonie*, *l'Olympiade*. C'est par une suite de cette défense que les Parisiens étaient obligés d'aller voir jouer sur le théâtre de la ville de Versailles *le Roi Théodore*, dont la musique délicieuse, traitée comme une marchandise de contrebande, ne pouvait franchir les barrières de la capitale.

Les amateurs auraient été charmés que l'indulgence de la Comédie-Italienne envers l'Opéra, relativement au *Coq du Village*, eût engagé la royale Académie à montrer les mêmes sentiments généreux à l'égard de sa rivale, en lui permettant d'employer une musique étrangère dont elle-même ne pouvait et ne voulait pas faire usage. Ces amateurs couraient à Versailles où *le Roi Théodore* triomphait chaque jour. En faisant hommage de cette partition à la reine, Paisiello pria sa majesté d'en empêcher la publicité. Le manuscrit était remis au chef d'orchestre au moment de l'exécution, et rapporté chez la reine après le spectacle.

Maximilien Gardel meurt, son frère Gardel jeune, maître de ballets en second depuis 1784, lui succède et devient maître de ballets en chef.

Œdipe à Colone et *le Seigneur bienfaisant*, donnés pour la cloture du 24 mars 1787, produisent une recette de 15,500 livres.

Alcindor opéra féerie en trois actes, de Rochon de Chabannes, musique de Dezède, tombe à peu près le 17 avril 1787. L'auteur des paroles avait fait un mémoire bien meilleur que sa pièce, pour demander au roi la suppression de l'ordonnance relative à l'entrée du public payant aux répétitions. La mise en scène d'*Alcindor* coûte 40,000 livres. Cet ouvrage était une lanterne magique où les décors se succédaient avec rapidité, ce qui fit beaucoup d'honneur à l'intelligence, au talent d'exécution du machiniste Boulet, ayant qualité d'ingénieur du roi. C'est lui qui régla la marche de ce drame stupide, en communiquant ses idées au parolier Rochon, au dessinateur Pâris.

Treize jours après, le 28 avril, le feu prend au magasin des Menus-Plaisirs, et réduit en cendres les forêts, les rochers, les lacs, les chateaux, les rivières même de l'Opéra. *Alcindor* perdit sa montagne, l'incendie la consuma, cette montagne fut reconstruite d'une manière assez mesquine. Aussi Rochon attribua-t-il la mauvaise fortune de son œuvre à l'exigüité de la nouvelle montagne dont elle fut gratifiée. Il lui fallait un vigoureux contrepoids qui vînt tenir d'aplomb l'opéra chancelant. Nonante décorations complètes et la plus grande partie des costumes devinrent la proie des flammes.

Salieri recevait mille livres par mois de l'Académie jusqu'à ce que *Tarare* fût représenté. Beaumarchais avait négocié cette obligation afin d'exciter les directeurs à se débarrasser au plus tot de la charge imposée, en mettant en lumière la pièce nouvelle.

De larges boutons sur lesquels on voyait des scènes champêtres et galantes, des chasses peintes en miniature, encadrées sous verre, étaient à la mode alors. Plusieurs amateurs fanatiques portaient sur leur ventre une galerie de tableaux représentant des scènes de *Castor et Pollux*, de *Didon*, d'*Armide*, selon la préférence qu'ils donnaient à la musique française ou bien à l'une de ses rivales. Les mêmes sujets étaient reproduits sur l'étoffe des gilets, où l'on voyait aussi des batailles sur mer ou sur terre.

Peut-on voir des guerriers rangés sur des gilets?
Dites-vous..... Quant à moi le tableau qui vous blesse
Je le préfère aux plus jolis bouquets :
Même en peinture un soldat m'intéresse, etc.

Dans le monde on parlait beaucoup de l'opéra de Beaumarchais et de Salieri. La foule accourut à la répétition de *Tarare*, du moment que l'entrée en fut permise moyennant un petit écu. La salle était comble, et 5,133 livres formèrent le total de la recette. Ce que Rochon de Chabannes avait prévu, dans son mémoire, arriva; le public, usant de son droit, à la porte acheté, siffla vigoureusement le cinquième acte. Beaumarchais était furieux, il se contint pourtant, et s'avançant modestement sur le bord du théâtre, demanda la parole, obtint du silence, dit aux siffleurs

qu'ils avaient raison, et que ce dénouement serait changé. L'auditoire, satisfait de voir son jugement approuvé par l'auteur même, applaudit Beaumarchais de la manière la plus bruyante. Ces bravos ne le réjouissaient pas du tout : il conservait un ressentiment profond de cette injure, et voulait retirer sa pièce, offrant une indemnité de 100,000 livres à l'Opéra. Comme une seconde répétition payante était annoncée, il courut chez le baron de Breteuil, supplia ce ministre de faire rendre l'argent aux personnes qui s'étaient fait réserver des loges pour cette répétition. Il l'obtint, et l'on afficha que, par ordre, la seconde répétition payante n'aurait pas lieu. Cet usage, si nuisible aux intérêts des auteurs, fut bientot supprimé.

Tarare marque un progrès immense; le drame lyrique sort enfin de l'ornière où de timides paroliers l'avaient retenu. C'est le premier livret des temps modernes dans lequel on ait osé réunir la bouffonnerie au tragique, alliance heureuse qui permit au musicien de varier ses couleurs en déployant toutes les ressources du génie et de l'art. Les routiniers de l'Académie française, les pédants, les gacheux se révoltèrent contre l'œuvre nouvelle, et son auteur chargea Figaro du soin de la défendre.

— Ou vous n'écrirez rien qui plaise, ou les sots vous dénigreront. »

Chose singulière et non encore signalée, éphéméride à jamais précieuse dans l'histoire de l'art! Beaumarchais et Da Ponte, placés à quatre cents lieues l'un de l'autre, retrouvent au même instant l'opéra qui, plus tard, fut appelé *romantique*. Beaumarchais et Salieri venaient de produire sur notre scène, *Tarare*, le 8 juin 1787, lorsque le sublime *Don Juan*, de Da Ponte et Mozart, parut sur le théâtre de Prague, le 4 novembre de la même année.

Orfeo, mélodrame tragi-burlesque, précédé par un prologue, servit de modèle à Perrin, à Gilbert, à Quinault. Ce dernier avait fait un pas vers le romantique dans *Cadmus*, la morgue de ses contemporains l'arrêta. Beaumarchais, plus hardi, brava les clameurs des routiniers, s'ouvrit une carrière nouvelle, tripla les moyens, la puissance du drame lyrique en le faisant rétro-

grader vers son enfance. Beaumarchais révolutionna l'Académie comme il avait fait la Comédie-Francaise; Calpigi devint le Figaro de l'Opéra.

Armide, *Tarare*, sont les deux patrons sur lesquels tous nos livrets ont été coupés. Beaumarchais avait mieux compris l'opéra que ses prédécesseurs; si l'on excepte le chef-d'œuvre de Quinault, il n'existait pas encore une pièce dans laquelle ont eût déployé convenablement les moyens d'exécution de notre grand théâtre.

Les personnages introduits dans les ballets de *Tarare* étaient des bergers français, habillés comme ceux de Boucher, des coquettes surannées, de vieux courtisans, tels qu'on les voyait à Versailles.

Rattache mon brodequin
Sur le dos de cet Africain.

— Tous nos soins
Sont pour nos foins.

— O politique consommée!
Je tiens le secret de l'État.

Ces versicules et cent autres de la même force placent Beaumarchais parmi les rimeurs les plus misérables, j'en conviens, mais il y a du mouvement, de l'intérêt, des contrastes, un spectacle varié dans sa pièce. Il a su faire agir les masses, et le livret de *Tarare* mérite d'être signalé dans l'histoire de notre Académie. On y trouve huit vers excellents, dictés par Salieri, puisque le couplet d'Arthénée: *Ainsi qu'une abeille*, était parodié sur un air italien déjà fait.

Tarare réussit à merveille, et le public applaudit le dénouement qu'il avait sifflé d'abord à la répétition. L'auteur n'avait pas tenu sa promesse en y faisant le moindre changement. La musique de *Tarare* est vigoureuse, colorée et parfois spirituelle et gaie. Les chœurs méritent d'être remarqués. Chéron, Lainez, Chardini, Rousseau, remplirent parfaitement les rôles d'Atar, de Tarare, d'Arthénée, de Calpigi. Celui d'Astasie échut à Mlle Maillard. Mlle Gavaudan cadette, représentant Spinette, cantatrice

napolitaine, intrigante et coquette, déploya tant d'esprit, de talent, de gentillesse dans ce rôle que le nom de *Spinette* lui resta (1). Narcisse Carbonel fit son début par le rôle de l'Enfant des Augures. Il devint ensuite professeur de chant, et forma de bons élèves parmi lesquels se distingue Mme Scio.

Après le succès de *Tarare,* on demanda les auteurs, Salieri fut amené sur la scène et couronné. Certains biographes, mal renseignés, disent que cet honneur était jusqu'alors sans exemple à l'Opéra; c'est une erreur. Floquet avait déjà triomphé de cette manière sur le même théâtre le 7 septembre 1773, après la première représentation de *l'Union de l'Amour et des Arts,* et Piccinni, le 7 décembre 1778, après le succès de *la Buona Figliola.*

Tous les airs de danse de *Tarare* ont été composés par J.-B. Rey, chef d'orchestre de l'Académie.

Les barrières fixées près de l'entrée de l'Opéra pour contenir la foule assiégeant les bureaux de distribution des billets, datent du 8 juin 1787, jour de la première représentation de *Tarare.* Cet ouvrage fut joué trente-trois fois alors, et produisit 121,717 livres. La recette de la première exhibition généralement desirée ne s'éleva pourtant qu'à 5,214 livres 6 sous.

Les journaux tonnèrent contre le livret de Beaumarchais, disant : — C'est un monstre dramatique, un monstre tel qu'on n'en a jamais vu, tel qu'on n'en verra peut-être plus. » Ils ont bien fait d'ajouter ce *peut-être.* Un prologue et cinq actes composaient ce drame colossal : ce n'était pas une innovation, Beaumarchais revenait au patron donné par Quinault. Le sujet de *Tarare* est tiré d'un conte persan, traduit en anglais; l'abbé Aubert s'empressa d'en publier une version française, sous le titre

(1) Deux demoiselles Gavaudan, sœurs de l'acteur de l'Opéra-Comique, chantaient alors à l'Opéra, l'aînée y débuta la dernière et sans bruit, en novembre 1787, par le rôle d'Aura dans *Céphale et Procris;* elle épousa Lainez et quitta la scène. Une troisième sœur, la plus belle, Émilie, femme du ténor Pierre Gaveaux, était coryphée contralte au théâtre Feydeau, sur lequel deux autres demoiselles Gavaudan, Aglaé, Rosette, nièces des précédentes, ont tenu des emplois secondaires de 1795 à 1801. Il n'est pas inutile de tracer ici l'arbre généalogique de cette famille provençale et chantante, originaire de Salon.

de *Sadak et Kalastrade,* pour dévoiler un emprunt dont Beaumarchais ne s'était pas vanté. La préface de *Tarare* est très curieuse comme les autres préfaces du même écrivain.

Toi, qu'on vit traverser un torrent à la nage,
En emportant ton fils entre tes bras.

Je propose ces lignes rocailleuses de *Tarare* aux personnes qui veulent s'exercer pour se guérir du grasséyement.

Calpigi, l'eunuque, devait nécessairement faire entendre une voix aiguë, claire, et se montrer imberbe, les auteurs de *Tarare* étaient fort embarrassés pour la distribution de ce rôle; M. de Broglie, évêque de Noyon, vint à leur secours et se rendit agréable au ministre en désignant l'abbé Chollet, dont la voix délicieuse charmait les fidèles qui chaque jour accouraient en foule à la métropole de Noyon. En cédant sa première haute-contre, le prélat n'était pas généreux, il ne faisait aucun sacrifice; placer à l'Opéra son abbé virtuose, c'était se donner le moyen de l'entendre. Les évêques de ce temps assistaient régulièrement aux vêpres chantées à l'Académie royale de Musique; on exaltait leurs vertus chrétiennes quand ils s'abstenaient des spectacles offerts aux amateurs par Mlle Guimard.

Une lettre de cachet, signée par sa majesté très chrétienne, enlève le jeune lévite au temple du Seigneur, il est conduit à Paris avec bonne escorte. Rois, cardinaux, prélats éminemment catholiques se livraient également à ce commerce étrange, faisant la traite des comédiens sans redouter le droit de visite. Sergents recruteurs de l'esprit de ténèbres, ils allaient saisir au pied des autels l'ecclésiastique plein de ferveur qui faisait sonner une belle voix, le dépouillaient de l'aube et de la dalmatique, pour jeter sur ses épaules un bernous de Sarrasin, de mécréant, de païen, et couvraient avec un turban la tonsure de M. l'abbé. Sauf à l'excommunier après, à lui refuser la sépulture chrétienne quand ils l'avaient forcé de monter sur les planches.

Musicien excellent, ayant fait de bonnes études littéraires; grand, bien bati, joli garçon, eunuque séduisant, que plus d'une marquise eût enrolé pour sa garde nocturne, l'abbé Calpigi pos-

séda son rôle en trois jours et le dit admirablement aux répétitions du foyer. Il était à son aisé, chantait avec aplomb, élégance, justesse; ses gestes s'accordaient à merveille avec son discours; aucune intention spirituelle ou malicieuse n'échappait au virtuose débutant. La direction s'applaudissait de sa bonne fortune; Beaumarchais, Salieri, triomphaient de voir leur *buffo cantante* si prompt à saisir les finesses du rôle. La pièce était sue; on passe au théâtre afin de répéter avec l'orchestre, les chœurs et la danse. Lorsque l'abbé fit son entrée sur la scène, il palit, frissonna, tomba sur ses genoux, levant ses bras au ciel, en proie à sa terreur panique, il s'écria : — Comment, c'est là? non, je n'oserai jamais. Un gouffre immense est devant mes yeux, il va m'engloutir. Miséricorde! à l'aide! je suis mort! »

En effet il s'évanouit, on lui fit respirer des sels; Calpigi déserta la cour du roi d'Ormus, et n'y rentra que pour se mêler à la foule des choristes. Sa voix, son talent furent rémunérés autant qu'il était possible de le faire : Chollet reçut par an 3,000 livres, et chanta la partie de coryphée ténor. Cet abbé n'était point engagé dans les ordres sacrés; son fils, très légitime, s'est fait applaudir sur la scène de l'Opéra-Comique; de belles pages lui sont réservées dans l'histoire de ce théâtre.

Les frais de mise en scène de *Tarare* s'élèvent à 50,000 livres.

Le Roi Théodore, opéra traduit de l'italien, musique de Paisiello, faisait fureur à Versailles, depuis trois mois, sur le théâtre de la ville. Mécontente de l'exécution de cet ouvrage, la reine le fit représenter sur le théâtre de la cour par des virtuoses choisis parmi lesquels figuraient Garat, Azevedo, Richer. On le mit en scène à l'Académie le 11 septembre 1787, et sa destinée ne fut pas brillante.

Neuville et Mlle Montansier, entrepreneurs des spectacles suivant la cour, réunissent une compagnie de chanteurs italiens, qui débutent à Versailles par *il Marchese di Tulipano,* de Paisiello. Ces virtuoses donnent trente représentations en trois mois; la recette en était assurée au moyen d'une souscription de 360 livres par personne. Mme Jules de Polignac avait négocié

cette affaire dramatique, et la reine daigna solliciter les seigneurs et les dames pour augmenter le nombre des abonnés.

Gardel communique à l'administration de l'Opéra le livret de *Télémaque,* ballet en trois actes; il n'est pas refusé définitivement, mais on ne le reçoit pas, attendu que les femmes figurent presque seules dans ce ballet, où l'on ne verra que deux hommes dont un ne danse point. Ce défaut devient plus tard une qualité précieuse et recherchée.

Les acteurs de l'Académie faisaient constamment des efforts pour obtenir l'administration des finances de ce théâtre, pour en éloigner l'imbecillité rapace, les oiseaux de proie et les bipèdes rongeurs. Ils voulaient supporter les charges de ce spectacle, et s'en répartir entre eux les bénéfices, à l'instar de leurs confrères des deux Comédies. L'autorité repoussait leur demande avec opiniâtreté; mais pour les dédommager de ce refus, elle augmenta successivement le nombre des représentations données à leur bénéfice, appelées de *capitation,* qui de trois furent portées à quatre, à cinq, enfin à six, le 7 novembre 1787.

L'année commençait après la quinzaine de Pâques pour les théâtres, à cause des vacances pour les solennités religieuses. Cette *quinzaine* était de vingt-trois ou vingt-quatre jours. Les acteurs profitaient de la cloture des spectacles de Paris pour aller donner des représentations en province, où l'on était moins rigoureux observateur des canons ecclésiastiques. Presque toutes les mutations dans le personnel, les retraites, avaient lieu vers cette époque, et beaucoup de débutants paraissaient sur la scène après la réouverture. Cet usage s'est conservé, bien que les représentations dramatiques ne soient plus suspendues que pour deux ou trois jours au temps pascal; il conviendrait maintenant de transporter ces vacances au mois de juillet. Pour désigner une année théâtrale, il faut réunir deux années communes, commençant et finissant à Pâques. C'est la marche que j'ai suivie, et que je vais reprendre en donnant ici l'état des recettes et dépenses de l'Opéra de 1787 à 1788.

Recette faite à la porte en 156 représentations.....	444,653 l	18 s	» d
Loges à l'année..................................	415,808	14	»
Abonnements..................................	804	»	»
Recette des douze bals..........................	34,059	»	»
Loyer du café et des boutiques....................	2,100	»	»
Vente des livrets..............................	243	14	»
Présence de la reine, une fois....................	240	»	»
Redevance du Concert spirituel, le 15me de la recette.	4,541	»	»
Redevance de la Comédie-Italienne, par abonnement.	40,000	02	»
— des Variétés amusantes, id.......	40,000	»	»
— de l'Ambigu-Comique, id.......	30,090	»	»
— des Grands-Danseurs de corde, Nicolet, id.	24,000	»	»
— des Beaujolais et des spectacl. forains, id.	25,584	»	»
Recette générale..............................	1,062,124	08	»
Dépense générale..............................	1,095,551	11	»
Déficit avoué..................................	32,906	11	11
Déficit réel établi par une note particulière du directeur, désignée par ces mots : *Note pour moi*. .	154,007	07	05

L'Opéra régnait en despote sur tous les théâtres de Paris, il ne levait pas un impot annuel sur la Comédie-Française comme sur les autres spectacles ; mais il lui faisait payer l'amende toutes les fois qu'elle se laissait prendre en contravention. Ces amendes s'élevaient jusqu'à 30,000 livres, que la Comédie-Française payait pour avoir fait paraître des chanteurs, des danseurs en plus grand nombre que ne portait le réglement, pour avoir ajouté quelques symphonistes à son petit orchestre. L'Académie avait le privilège exclusif des plaisirs dramatiques de la capitale. Si l'on excepte la Comédie-Française, son ancienne, elle avait concédé toutes les permissions obtenues à diverses époques par les entrepreneurs exploitant les autres théâtres et leur avait imposé ses conditions. Le tribut annuel n'était pas le joug le plus dur à supporter ; il fallait que chacun de ces spectacles eût une salle de telle ou telle dimension, avec ou sans loges ; les acteurs devaient parler et non chanter, d'autres chanter et non parler, d'autres parler et chanter, mais derrière la toile du fond ; tandis que des marionnettes, et plus tard des comédiens mimes faisaient les gestes sur la scène ; d'autres devaient se montrer à travers une gaze

d'autres danser, mais sur la corde ou le fil de fer; d'autres jouer la pantomime. Toute infraction à ces réglements, à ce Code-Noir, digne des pays où vagabondent les Caraïbes ou les Patagons, était punie à l'instant par des indemnités pécuniaires, la prison, la fermeture du théâtre pour un temps déterminé, pour toujours, quelquefois par sa démolition. Les opéras comiques ne pouvaient être représentés à la Comédie-Italienne que les jours où l'Académie se reposait; quand elle ouvrait son spectacle, on ne jouait que des comédies chez sa rivale. Les théâtres forains devaient s'abstenir d'offrir au public leurs pièces à succès le dimanche et le vendredi.

Ces gènes, ces tortures imposées par l'Académie aux théâtres, afin que leur rivalité fût moins redoutable pour elle, les impots que l'autocrate prélevait sur leurs recettes étaient aussi bizarres qu'odieux; mais son privilège despotique lui donnait la faculté d'augmenter ainsi le total de ses finances, total qui ne suffisait point encore pour balancer la somme de sa dépense. Elle usait rigoureusement de ses droits, et ces droits s'étendaient sur tout ce qui, dans Paris, était spectacle, objet de curiosité, divertissement public. Les tréteaux de la foire, les salles de bal, les cirques où les écuyers signalaient leur force et leur adresse, l'arène où des chiens poursuivaient des ours et des taureaux, les galeries où Curtius et ses émules montraient des figures de cire, acteurs muets, qui ne chantaient, ne parlaient, ne dansaient, ne sifflaient et ne pouvaient entrer en concurrence avec les virtuoses de l'Académie, tout cela devait et payait régulièrement les droits fixés par le tarif ou réglés par abonnement.

Vous croyez que j'ai fini, peut-être pensez-vous que j'ai poussé beaucoup trop loin mon énumération; erreur! j'ai dit que tout ce qui, dans Paris, était spectacle devait subir l'exercice des rats-de-cave, des gabelous de l'Opéra. S'il avait pris fantaisie à quelque jolie femme de montrer son pied, que nous désignerons en latin par *clunes*, de montrer son pied pour deux sous, ainsi que cela s'est vu naguère dans le foyer des acteurs du Vaudeville, l'Académie de Musique, ce théâtre dirigé par le roi de

France et de Navarre, aurait envoyé son agent, afin de percevoir un liard sur le produit de cette exhibition.

Les rats blancs défendant une forteresse attaquée par leurs confrères en mousquetaires gris, les serins savants, les puces travailleuses, les rhinocéros et les panthères, les serpents et les phoques, les poulets provenant des amours d'une carpe et d'un lapin, les avortons et les géants, les fœtus à deux têtes et ceux qui n'en avaient pas, les femmes à longue barbe et les hommes sans poils, les mutilés de toute espèce, les mangeurs de chats vivants, les avaleurs de sabres et de cailloux, les jongleurs, les bateleurs, les escamoteurs et prestidigitateurs, les demoiselles qui tournaient avec des épées dans les yeux ou sur le nez, ceux qui dansaient sur des œufs, sur la corde raide ou voltigeaient sur la corde lâche, les alcides mâles et femelles, les artificiers brulant de la poudre aux yeux des badauds, les farceurs incombustibles qui se faisaient mettre au four, les singes surtout qui rasaient leur maître après avoir dansé la gavotte et la sarabande, payaient exactement la dîme à l'Opéra. Quelle dîme, bon Dieu ! un sou, deux liards ! peut-on se vautrer ainsi dans la fange pour aller disputer une obole au misérable qui vend sa périlleuse industrie, et s'expose à la mort dix fois par heure pour gagner le pain de la journée ? L'Académie rapace aurait dû compter avec le bourreau : quel prélèvement elle eût fait sur les spectacles de la Grève !

N'est-ce pas chose monstrueuse et pitoyable que de trouver dans le même livre où les triomphes de Gluck, de Piccinni, de Sacchini sont enregistrés, où l'on rend compte des prouesses de Jéliotte et de Mlle Fel, de Chéron, et de Mme Saint-Huberti, de trouver des notes d'un ridicule inouï, rebutant, dégoutant, que l'on n'oserait rapporter, si le registre n'était là pour convaincre les incrédules ? Ces notes sont écrites de la main de Francœur ; belle occupation pour un directeur de l'Opéra !

Le sieur Nicoud, pour avoir droit de faire voir son singe, paiera 6 livres par an à l'Académie royale de Musique.

La machine hydraulique, 2 sous par jour.

Le sieur Marigny, pour faire voir ses nains, 2 sous par jour.

Le sieur Second, pour ses marionnettes, 4 sous par jour.
Le sieur Messuïb, pour ses géants, six liards par jour.
Le sieur Devain, pour son cabinet de magots, 2 sous par jour.
L'homme ventriloque, 24 livres par an.
Les ombres chinoises, 120 livres.
Le sieur Zaller, pour son optique, 180 livres.
Le sieur Préjean, pour ses puces travailleuses, 25 livres.
Le sieur Curtius, pour ses figures en cire, 150 livres.
Le sieur Albini, pour son crocodile vivant, 12 livres, etc., etc., etc.
Joute à la Rapée, chaque représentation, 36 livres.
Joute au Gros-Caillou, *idem*.

Singulier tarif que celui-là! Les géants paient moins que les nains, les crocodiles y sont traités avec bien plus d'aménité que les puces; il est juste de dire que le crocodile du sieur Albini, quoique vivant, ne travaillait pas, c'était peut-être un crocodile en miniature, sortant de l'œuf.

Et c'était pour une misérable somme de 390 livres (recette de 1788) qu'une administration royale descendait à ces ignobles détails! En retranchant de ce total les frais de perception et de surveillance nécessaires pour ramasser les sous, les liards, les compter, les embourser, les changer en monnaie décente; tenir les écritures pour cette gueuserie, on verra qu'une recette aussi fétide se réduisait à bien peu de chose.

Je vous ai montré le bonhomme Francœur liardant avec les jongleurs du boulevard; maintenant voici le ministre d'État s'occupant de ces détails infimes, pitoyables, au moment où la plus terrible révolution politique allait éclater. Le baron de Breteuil ne dansait pas; il tripotait, liardait sur son volcan, et réglait souverainement le destin des marionnettes.

« A Monsieur le Lieutenant-Général,

« Je suis informé, monsieur, des réclamations des entrepreneurs des spectacles de *l'Ambigu-Comique* et des *Grands Danseurs du Roi* (aujourd'hui *la Gaieté*) contre le sieur Sallé, directeur du *Spectacle des Associés*; Colon, directeur du spectacle des *Délassements-Comiques*; Clément de l'Ornaison, directeur du spectacle des *Bluettes-Comiques*; et Aubry, directeur des *Débris-Comiques*. Ces réclamations sont d'au-

tant plus fortes que ces quatre directeurs ont dérogé aux permissions accordées, en faisant construire des salles beaucoup plus grandes que celles qu'ils avaient d'abord, et en faisant jouer même des pièces tirées du répertoire des grands théâtres. Vous voudrez donc bien, monsieur, lorsque vous renouvellerez leurs permissions, leur imposer, chacun en ce qui les concerne, les conditions suivantes :

» Le sieur Sallé ne pourra avoir, comme anciennement, que des marionnettes, et ne fera jouer que des petites pièces poissardes en scènes détachées.

» Le sieur Colon n'aura, aux termes de sa première permission, que la liberté d'avoir des marionnettes et quelques acteurs derrière une toile.

» Le sieur Clément de l'Ornaison ne pourra faire chanter sur son théâtre aucun personnage; ils n'y feront qu'un jeu pantomime, tandis que d'autres acteurs chanteront et parleront dans les coulisses, et il sera assujéti à avoir sur son avant-scène un rideau de gaze entre les spectateurs et les acteurs.

» Le sieur Aubry n'aura qu'un jeu de marionnettes, auxquelles il pourra ajouter quelques tours de gobelets.

» Tous, enfin, n'auront dans leurs salles qu'un parquet à gradins avec une galerie au pourtour, sans aucun rang de loges, et sans pouvoir faire aucune augmentation, sous quelque prétexte que ce soit.

» Le prix des places sera fixé à 2 sous 6 deniers et à 12 sous.

» Si ces directeurs ne remplissent pas exactement les conditions ci-dessus, vous voudrez bien, monsieur, les prévenir que leurs spectacles seront supprimés.

Baron DE BRETEUIL. »

Le comité de l'Opéra délibère sur un mémoire de Mme Patrat, qui se propose d'établir dans le Temple un nouveau spectacle des *Mystères de Jésus-Christ* pour douze années. Il répond que quand la dame Patrat aura construit son théâtre, et que, munie d'une permission de l'archevêque et du bailli du Temple, elle donnera des détails circonstanciés sur le genre de son spectacle, on accordera la permission sollicitée, moyennant un prix, et pour un an d'abord.

Le nombre des représentations de l'Opéra variait chaque année à cause de la position des fêtes mobiles et des deuils de cour. De 1785 à 1786, il donna 175 représentations, 161 l'année d'après, et 156 seulement de 1787 à 1788. Ce théâtre occupait,

en 1788, 327 personnes, dont les appointements s'élevaient à 460,408 livres 6 sous 8 deniers. Je puis vous dire encore combien de fois les sujets de l'Académie ont chanté, dansé pendant cette même année.

Lainez a chanté 46 fois; Chéron, 57; Lays, 63; Rousseau, 69; Moreau, 122; Chardini, 94; Châteaufort, 70; Martin, 68; Adrien, 44; Lebrun, 15; Lefèvre, 24.

Mmes Saint-Huberti, 30 fois; Maillard, 56; Chéron, 17; Gavaudan ainée, 67; Gavaudan cadette, 74; Joinville, 58; Oudinot, 21; Buret, 38; Mulot, 26.

Gardel a dansé 72 fois; Vestris, 52; Nivelon, 74; Favre, 57; Laurent, 73; Goyon, 31; Frédéric, 59; Huard, 72.

Mmes Guimard, 73; Saulnier, 87; Pérignon, 56; Langlois, 52; Zacharie, 105; Hilisberg, 40; Deligny, 92; Coulon, 37; Miller, 97; Roze, 54; Laure, 18.

Le dimanche 28 mai, l'Académie royale de Musique, représentée par son directeur et ses administrateurs, remplit ses devoirs de chrétienne. Elle présente le pain bénit à la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois. Les frais de la cérémonie s'élèvent à 27 livres: 24 pour les brioches, un petit écu pour les bedeaux. L'Académie tenait sa cour chantante et dansante à la Porte-Saint-Martin, mais son hotel ou magasin était resté rue Saint-Nicaise, ce qui la rendait paroissienne de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Desnoyers avait fait un chignon pour Mme Saint-Huberti; ce coiffeur demande 232 livres pour le prix de cet ouvrage remarquable. L'Académie pousse les hauts cris en voyant la petite note concernant la fourniture d'un gros chignon, et veut, avant de payer le mémoire, que la perruque destinée à parer le chef de la reine de Carthage soit soumise à l'examen, à l'estimation des maîtres de l'art. Des experts sont nommés : ils décident que le chignon ne vaut pas moins de 232 livres, et l'Académie se soumet à ce jugement. Elle compte la somme réclamée. Mais elle enjoint solennellement à ses demoiselles de ne plus commander chignons, perruques et toupets sans que l'artiste en cheveux n'en ait préalablement donné *l'aperçu*.

Léonard, coiffeur de la reine, profite de son crédit auprès de

cette princesse pour obtenir le privilège d'un théâtre italien, dont il confie l'organisation et la direction au célèbre violoniste Viotti. L'Académie royale de Musique s'alarme de cette rivalité naissante; elle en écrit au baron de Breteuil. Ce ministre lui répond, le 9 juillet 1788, que ce théâtre doit être en effet établi, d'abord aux Tuileries, en attendant la construction d'une salle projetée dans la rue Feydeau; mais qu'il sera tributaire de l'Académie, comme les autres entreprises dramatiques de Paris, et lui paiera, chaque année, une redevance de 30,000 livres.

Le perruquier bréveté pour enroler des virtuoses, ce pommadin que la faveur plaçait à la tête d'un régiment de chanteurs et de symphonistes, l'industriel, le spéculateur Léonard déserta le poste honorable que l'on avait daigné lui confier. Ce coiffeur, indigne de la qualité d'artiste, même en cheveux! se fit croque-morts; il vendit son privilège comme tant d'autres l'ont fait ensuite, et l'énorme prix de cette lyrique patente fut placé dans l'entreprise des pompes funèbres, qui le voitura pompeusement à sa dernière demeure le 24 mars 1820.

XVI

De 1788 à 1792.

Évélina. **— Les deux *Démophon.* — *Les Prétendus*, Mlle Gavaudan. — Prise de la Bastille. — Retraite de Mme Saint-Huberti. — La ville de Paris reprend l'Opéra dans ses attributions. — Méhul achève à la Comédie-Italienne la réforme entreprise par Dauvergne et Pergolèse au théâtre de la foire, et continuée par Gluck à l'Académie. — *Ça ira*, sérénades républicaines, fermeture du Concert spirituel et des bals de l'Opéra. — Hiérodrame exécuté dans l'église de Notre-Dame de Paris. — *Castor et Pollux* radoubé par Candeille. — Liberté des théâtres. — L'Académie royale de Musique perd deux fois son titre. — Voltaire au Panthéon. — Adrien continue l'œuvre de Mlle Sallé, de Mme Saint-Huberti pour la réforme du costume. — Les queues de ces messieurs et les queues de ces dames. — Mlle Miller. — *Télémaque*, *Psyché*, ballets de P. Gardel.**

Évélina, opéra en trois actes de Guillard et Sacchini, réussit faiblement le 30 avril 1788. On y remarque un air plein de chaleur et de véhémence que Lainez disait à merveille : *Oui, vous pouvez tout sur moi*. Le duo pour ténor et soprane est fort bien. Cet ouvrage restait incomplet à la mort de Sacchini; Rey, chef d'orchestre, en termina le troisième acte, et sut employer divers morceaux de l'auteur pour ajouter ce qui manquait à sa dernière partition. Les airs de danse d'*Œdipe à Colone* sont aussi de la composition de Rey.

Sedaine arrange en opéra l'*Amphitryon* de Molière. La musique de Grétry n'empêche pas cet ouvrage de tomber.

Le baron de Breteuil donne sa démission; M. de Villedeuil

lui succède au ministère du département de Paris, le 24 juillet.

Les ambassadeurs de Tippo-Saëb assistent, dans la loge du roi, à la représentation d'*Armide*, donnée le 29 juillet. Ce spectacle les enchante; ils reviennent six fois encore à l'Opéra.

L'Académie cède ses bals aux entrepreneurs Simonneau, Denesle et Francœur, qui les prennent pour six ans, moyennant le prix annuel de 30,000 livres.

Cherubini débute, le 1er décembre 1788, par *Démophon*, opéra en trois actes de Marmontel. Cherubini s'était déjà comporté vaillamment en Italie. *Démophon* marque l'époque où ce musicien changea de style. L'auteur n'a pas encore de système arrêté; le débutant navigue entre Gluck et Piccinni. Ses airs, d'une expression gracieuse et tendre, appartiennent au genre italien, qu'il abandonne dès qu'une situation forte se présente. C'est alors Gluck dans toute sa vigueur et son entraînement, avec des formes plus élégantes, un orchestre plus riche et plus varié.

Vogel avait aussi traité le sujet de *Démophon* sur un livret de Desriaux. Vogel était mort depuis cinq mois, et pourtant Lays voulait que l'on mît en scène ce *Démophon*, au lieu de celui de Cherubini. Le maître italien obtint de passer le premier; cette préférence lui suscita des inimitiés; son œuvre eut peu de succès, et dès lors on vanta sans mesure celui de Vogel, dont l'ouverture avait déjà fait une explosion foudroyante dans les concerts. La pièce de Desriaux valait beaucoup mieux que le livret de Marmontel, trop servilement imité de Métastase, et dans lequel se trouvaient ces deux paires d'amants, cette partie carrée, assortiment obligé des opéras italiens. On avait alors la manie, à l'Opéra, de doubler du même et d'offrir successivement deux pièces composées sur un sujet donné. Par ce moyen, on épargnait l'étoffe et la façon d'un collection de costumes, et les décors servaient à deux drames. — Si des mots font un opéra, *Démophon* est un opéra, » dit un plaisant, après avoir entendu la nouvelle production lyrique de Marmontel.

On remit en scène *la Toison d'Or*, de Vogel, avec des changements et sous le titre de *Médée à Colchos*. Malgré l'intérêt que

devait inspirer la mort prématurée de son auteur, cet ouvrage ne parut que trois fois sur l'affiche.

Le 18 janvier 1789, le froid est si rigoureux, 15 degrés Réaumur, que les amateurs restent auprès de leur feu. La salle de l'Académie est déserte; on y gèle, et la recette ne s'élève qu'à 360 livres.

Aspasie, de Morel et Grétry, ne tombe pas aussi lourdement qu'*Amphitryon*.

Lainez, pensionnaire du roi, sollicitait l'abbé Terray pour ce qu'on lui devait; ce ministre des finances lui dit : — Il faut attendre; n'est-il pas juste de payer ceux qui pleurent avant ceux qui chantent? »

Un arrêt du conseil d'État, du 28 mars 1789, rétablit les feux des acteurs de l'Opéra.

Le 30 mars, Viotti demande la direction de l'Académie royale de Musique. Ce violoniste célèbre publie un long mémoire, il offre de déposer trois millions au trésor royal, et veut jouir de la souveraineté complète accordée à Lulli sur tous les théâtres de France, bals, concerts, jardins publics. M. de Villedeuil répond, le 7 avril suivant, d'une manière évasive à l'ambitieux pétitionnaire. Quelle fortune pour Viotti! si l'on avait accepté ses millions, ils étaient confisqués six mois après.

Mlle Rousselois, qui s'était fait un nom en province, débute avec succès, le 28 avril 1789, dans le rôle de Clytemnestre d'*Iphigénie en Aulide*, et mérite un brevet d'académicienne. Pendant cette représentation, le peuple, en révolte flagrante, achevait de bruler la maison Réveillon dans le faubourg Saint-Antoine. Mlle Rousselois tenait encore en 1838 l'emploi des mères et duègnes au grand théâtre de Bruxelles. La vieillesse de cette aïeule, l'enfance de sa petite-fille, Léontine Fay, devenue Mme Volnys, sont également surprenantes.

Les Prétendus, acte de Rochon de Chabannes, musiqué par Lemoyne, réussit admirablement le 2 juin 1789. Cet ouvrage misérable reste au théâtre pendant un demi-siècle pour la honte de la nation française. Les représentations des *Prétendus* sont interrompues d'abord par la mort du dauphin. Le 12 juillet, le

peuple vient arracher l'affiche qui les annonçait ; il avait bien raison ! mais ce n'était pas son indignation contre le nouvel opéra qui le portait à faire usage de son autorité. Le peuple avait d'autres affaires en tête : il préludait au siége de la Bastille. Le 21 juillet, après avoir fait la conquête de ce chateau-fort, qu'il démolissait, il voulut bien permettre à l'Opéra de reprendre le cours de ses exercices, et d'estamper sans vergogne sur son affiche *les Prétendus* accolés au *Devin du Village*. Belle association ! C'est l'Opéra qu'il fallait démolir ce jour-là.

— Prenez garde à l'antimoine, disait-on aux partisans de l'auteur des *Prétendus* lorsqu'ils siégeaient au spectacle à coté d'Herman, le pianiste, d'Eler et de tous les maîtres qui dénigraient avec raison l'opérette de Lemoyne.

Le rôle de Julie, dans *les Prétendus*, fait le plus grand honneur à Mlle Gavaudan-Spinette. L'actrice intelligente et spirituelle se place au premier rang des cantatrices audacieuses et brillantes. La révolution politique de 1789 l'éloigna de Paris quelque temps après. L'Académie fut privée de ses virtuoses favorites ; le bruit du canon mit en fuite Mme Saint-Huberti, Mlle Gavaudan. Cette dernière mourut à Hambourg en 1805.

Le 4 septembre 1789, une lettre anonyme, imprimée, écrite au nom de l'Académie entière, est adressée à l'administration de ce théâtre. Elle signale une infinité d'abus, et porte cette épigraphe : — *Tu dors, Brutus, et Rome est dans les fers !*

L'autre *Démophon*, celui de Desriaux et de Vogel, est représenté, le 22 septembre, avec le plus brillant succès. Le public fut tellement saisi, transporté par la belle symphonie placée par Vogel en tête de son opéra, qu'il desira l'entendre une seconde fois. Demande jusqu'alors sans exemple à l'égard d'une ouverture. Celle de *Démophon* se lie à la première scène du drame, comme les ouvertures des deux *Iphigénies* de Gluck, d'*Alceste*, de *Don Juan*. Elle a perdu ce précieux avantage en passant au concert, et ceux qui n'ont aucune idée de la position primitive de cette symphonie, en critiquent la fin comme peu digne de succéder au début large et véhément que Vogel donne à sa composition. Ils n'auraient pas fait cette observation au théâtre. Là,

cette ouverture, qui vient d'exprimer les passions tragiques avec une effrayante vérité, s'apaise tout à coup au lever du rideau, prend un autre caractère dès que le spectateur aperçoit l'infortunée Dircé, qui doit inspirer l'intérêt le plus tendre. Ces accents simples et touchants, ce jeu de cors suave et plein de candeur, que l'on trouve faibles au concert, viennent contraster avec l'énergie impétueuse du reste de la symphonie, et s'unir à merveille aux premières scènes du drame.

L'ouverture de *Démophon* figure l'année suivante dans *Psyché*, ballet, où P. Gardel l'emploie pour une danse de démons. Elle est exécutée au Champ-de-Mars, en 1791, par douze cents instruments à souffle, pour la pompe funèbre des officiers tués à Nancy. Je l'entendis à grand orchestre, aux Champs-Élysées, elle était un des plus beaux ornements des fêtes républicaines. L'ouverture de Vogel brille par la pensée, mais le style en est faible, incorrect, les instruments de cuivre y sont employés avec une insigne maladresse. Œuvre de pianiste, conçue, élaborée sur le clavier, ses traits rapides ne concordent point avec le début de l'*agitato*, ces traits seront inexécutables si vous attaquez ce début avec toute l'impétuosité qu'il réclame. J'ai fait disparaître les défauts de cette belle symphonie, et l'ai terminée par une brillante péroraison empruntée à Vogel, en la publiant arrangée pour l'orchestre moderne.

Démophon n° 2 fut représenté vingt-quatre fois dans sa nouveauté. Vogel était d'une complexion forte; cependant le chagrin qu'il éprouva pour la mise en scène de ses ouvrages, et ses excès, le mirent en sépulture à peine agé de trente-deux ans. — Est-ce avec de la limonade que l'on s'inspire pour composer une ouverture de *Démophon?* » disait-il à ceux qui lui conseillaient de modérer un peu ses prouesses bachiques.

Depuis quatre ans, Mme Saint-Huberti n'avait produit aucune de ces explosions victorieuses qui signalèrent les premiers temps de sa carrière dramatique. Les rôles nouveaux lui manquèrent: on n'écrivait rien qui fût à la hauteur de son talent; elle soutenait pourtant sa réputation en redisant les anciennes pièces. Chaque fois qu'elle redisait un rôle, elle y faisait remarquer de nou-

velles beautés, des conceptions qui prouvaient une connaissance profonde et complète de son art. Elle avait rajeuni la partie d'Armide au moyen de nuances, d'intentions dramatiques, négligées par Rosalie Levasseur. Sublime dans l'air : *Divinités du Styx!* elle imprimait un accent pathétique et solennel au rôle d'Alceste; mais celui de Clytemnestre parut au-dessus de ses forces. Le charme de son exécution, la vigueur de son jeu scénique, avaient pourtant soutenu la *Phèdre* de Lemoyne. M[lle] Maillard, son élève, s'était montrée ingrate; M[me] Chéron avait créé le rôle d'Antigone, rôle de jeune princesse, il est vrai, qui ne s'accordait pas avec le genre de talent de la reine Saint-Huberti. Ces désagréments et quelques intrigues de coulisses la décidèrent à s'éloigner du théâtre. Vivant depuis plusieurs années en liaison intime avec le comte d'Entraigues, elle partageait les opinions politiques de ce membre de l'Assemblée constituante. L'émigration de son amant acheva de la déterminer. En avril 1790, elle quitte l'Académie pour aller réjoindre le comte à Lausanne. M. d'Entraigues l'épouse le 29 décembre suivant, il ne déclare son mariage qu'en 1797, à l'époque de son arrestation à Trieste, et lorsque sa femme eut préparé, favorisé son évasion de la prison de Milan, où le général Buonaparte le retenait comme agent secret de Louis XVIII. Depuis lors ils restèrent quelque temps à Vienne; en 1799, ils étaient à Gratz.

Nephté, 11 décembre 1789; *les Pommiers et le Moulin*, 30 janvier 1790; *Louis IX en Égypte*, 15 juin 1790; trois opéras de Lemoyne, triple calamité pour l'Académie.

Je me hâte d'arriver à l'*Antigone* de Zingarelli, production faible, il est vrai, mais d'une bonne école, que les événements politiques, les troubles sans cesse renaissants de la capitale arrêtèrent après la seconde représentation. 30 avril 1790. Cet ouvrage était une imitation, une traduction déguisée de l'*Antigono*, donné par Zingarelli, sur le théâtre de Mantoue en 1786. Le héros de ce drame était un roi de Macédoine.

La ville de Paris reprend l'Académie royale de Musique dans ses attributions, le 8 avril 1790. Les commissaires qu'elle nomme

administrent ce théâtre avec le comité formé des chefs du chant, de la danse, de l'orchestre, et des premiers sujets.

Le comité de salut public prohibe les mascarades et les déguisements; cette mesure fait suspendre les bals de l'Opéra. Celui du jeudi gras, 11 février 1790, annoncé par ordre du ministre, n'eut point lieu. La municipalité de Paris fit enlever l'affiche dès neuf heures du matin.

La Prise de la Bastille, hiérodrame tiré des livres saints, est exécuté, par les artistes de l'Opéra, dans l'église de Notre-Dame de Paris, le mardi 13 juillet 1790. Le livret et la musique de cette pièce étaient de Marc-Antoine Désaugiers, père du chansonnier. Un *Te Deum* solennel suit cette représentation; les électeurs de 1789 l'avaient demandé. Après avoir figuré dans plusieurs concerts, cet hiérodrame est chanté dans le jardin national des Tuileries, pour la fête anniversaire donnée le 14 juillet 1791.

On dinait alors à deux heures, les spectacles commençaient à cinq et demie, pour se terminer à huit, à neuf heures au plus tard. Cet ordre fut dérangé par un changement introduit dans les administrations. Les employés travaillaient depuis neuf heures jusqu'à midi, rentraient dans leurs bureaux à trois heures pour y rester jusqu'à neuf; plusieurs désertaient pour aller au théâtre. Le travail du soir était plus dispendieux qu'utile; on le supprima. Une seule séance, prise de neuf à quatre heures après midi, fut établie. Cette innovation en amena d'autres; on dina bientot à cinq heures du soir, les spectacles commencèrent à six et finirent vers onze heures.

On a vu Philidor grandir à l'ombre de Gluck, s'élever même à la hauteur de son maître dans *Persée*. Méhul ira plus loin encore, il achèvera glorieusement la révolution commencée par Gluck avec tant d'éclat. Le duo monumental *Gardez-vous de la jalousie*, (Planches, 102.) est la colonne que l'auteur d'*Euphrosine* a posée; elle marque le point culminant du progrès fait à cette époque mémorable. Le sentiment dramatique, la vigueur, la vérité d'expression, l'artifice, l'audace des jeux de l'orchestre. l'effet prodigieux obtenu par l'ingénieuse réunion des trois

puissances de la musique : la mélodie, l'harmonie et le rhythme, tout est là. Depuis lors on a pu manœuvrer avec des moyens plus nombreux, plus énergiques et plus variés sans laisser en arrière la borne que Méhul a placée.

Entreprise à l'Opéra-Comique, en 1753, par Dauvergne et Pergolèse; poussée vivement, en 1761, par Philidor et Monsigny; en 1768, par Grétry, la réforme complète du style français en musique, s'achève à ce même Opéra-Comique en 1790, sous le règne de Méhul. Chose singulière ! c'est au pays des flons-flons que la tragédie lyrique réellement française fait éclater ses premiers accents. Quatorze ans bien comptés avant que Grétry s'avisât de livrer au ridicule nos académiciens hautes-contre, en faisant naziller, chevrotter son Marsias, qui poussait des cris sans fin d'une voix lamentable et trainante, Philidor avait turlupiné, bafoué l'enragée boutique, toute la bande académicienne dans *le Sorcier*, 1764. Caillot, dont la voix immense pouvait sonner sur trois octaves et demie, se plaisait à contrefaire de la façon la plus réjouissante les basses, les barytons, les ténors, les sopranes de l'Académie. Voyez la scène VIII[e] du second acte, où chaque farfadet, chaque lutin répondait avec une voix différente à l'évocation solennelle, à l'appel de la basse profonde et lugubre du magicien. Comme Tamburini l'a fait à Palerme, Caillot aurait pu chanter un rôle entier de *prima donna*. Son organe flexible passait de la voix masculine au soprane le plus séduisant au moyen du faucet. La scène de ventriloque musical du *Sorcier*, cette *morale* en action blessa cruellement la gothique psalmodie; et Philidor prouva qu'il savait faire autre chose que des lazzies de bouffon, en écrivant l'air magnifique de Méduse dans *Persée*.

Voulant briller dans toutes les parties de son art, Méhul fit précéder chacun de ses opéras par une symphonie, et réussit à merveille en ce genre de composition, le plus difficile, et qui, seul, a plus d'une fois illustré l'auteur d'un drame lyrique tombé dans l'oubli. Parmi les ouvertures que ce maître nous a laissées, et que l'on applaudira longtemps encore, je citerai celles de *Stratonice*, d'*Horatius Coclès*, du *Jeune Henri*, de *Joseph*, de *la Caverne*, du *Prince troubadour*.

Nous avons changé tout cela, dira Sganarelle; un renard prussien est venu, privé de sa queue, il a prétendu que c'était un poids inutile, qu'il fallait s'en débarrasser, et que Méhul, Cherubini, Weber même écrivant de belles ouvertures, des préludes admirables, avaient fait un métier de dupe. L'avis parut sage, prudent, commode surtout à plusieurs, et l'on vit, au grand scandale des musiciens, le rideau se lever sur une famille nombreuse d'opéras en cinq actes, sans que l'orchestre les eût annoncés convenablement. L'opéra *borgne*, l'opéra décapité, tronqué fut offert au public. Osera-t-on dire encore que nos musiciens n'inventent plus rien ? Voilà pourtant un brevet conquis en 1831. Un opéra borgne ! c'est-à-dire privé de son ouverture, bruit d'orchestre fastidieux en ce qu'il retarde ce lever du rideau tant desiré puisqu'il doit nous montrer des costumes brillants, de superbes décors, objets principaux de l'intérêt que doit inspirer un opéra de nouvelle fabrique. *Opéra borgne, opéra-franconi, mise en scène, mise en claque, mise en recettes,* etc., etc., que de termes ne faut-il pas créer afin d'être compris en suivant l'art sur la pente rapide et glissante qui le mène à sa ruine? Ennemis des gothiques abus, les architectes ne supprimeront-ils pas aussi les portiques, les péristyles des temples, des palais, et même les portes des maisons? On serait plus tôt au salon en entrant par les fenêtres.

Méhul, qui venait d'obtenir un succès magnifique à la Comédie-Italienne, où l'on représentait son *Euphrosine*, débute à l'Académie par *Cora*, qui fait peu de sensation. 15 février 1791.

Corisandre, de Langlé, paraît le 10 mars suivant avec plus de bonheur.

La location des loges à l'année, dont le prix s'élevait à 475,000 livres en 1789, était réduite à rien par l'émigration ou l'éloignement forcé des personnes qui les occupaient. Les entreprises théâtrales se décidèrent alors à louer des loges pour une soirée. Cinq espèces de loges étaient comptées à cette époque à l'Opéra : les crachoirs, qui prirent ensuite le nom plus propre de *baignoires*, les timbales, les entre-colonnes, les chaises de poste et les loges de balcon.

Une timbale était louée à MM. le duc d'Orléans, le duc de Choiseul et Necker au prix de 3,200 livres.

Une entre-colonnes de 7,000 livres avait le duc d'Orléans pour unique locataire.

La princesse de Lamballe et Mme de Genlis occupaient une chaise de poste de 3,600 livres.

La loge de la reine était de 7,000 livres.

Trente-deux entrées pour les auteurs, et huit pour trois journaux : *la Gazette de France*, *le Journal de Paris* et *le Mercure*, n'ayant qu'un rédacteur chacun pour l'article des spectacles : l'abbé Aubert, de Crancé, Panckouke. En ajoutant ces entrées à celles accordées à l'Hotel-de-Ville, à la maison du roi, à la Comédie-Française, aux acteurs académiciens, on formait un total de 288.

Ça ira (1), refrain ordinaire, incessant des aubades et sérénades républicaines, impose silence au Concert spirituel. C'est dans la salle de spectacles des Tuileries qu'il termina ses exercices en 1791.

Mirabeau meurt le 2 avril 1791; l'Assemblée nationale lui décerna des funérailles superbes; un deuil de huit jours pendant lesquels on ferma tous les spectacles fut décrété. Gossec écrivit sa marche funèbre et quelques morceaux de symphonie pour cette solennité lugubre, où le tam-tam sonna pour la première fois à Paris. Cette musique servit ensuite pour les obsèques de plusieurs autres personnages importants, notamment du duc de Montebello en 1809.

Depuis six ans *Castor et Pollux* était éloigné de la scène; Candeille en refit la musique et ne conserva que l'air *Tristes apprêts*, le chœur *Que tout gémisse* et celui des démons du quatrième acte. *Castor et Pollux*, ainsi radoubé par un musicien de très peu de talent, eut une série nouvelle de brillantes représentations : cent trente dans l'espace de huit ans. 14 juin 1791. Ce succès inespéré mit Candeille en crédit; il reçut l'ordre exprès de musiquer *Adélaïde et Ladislas*, opéra en trois actes. Deux ans

(1) Voyez Molière musicien, tome II, page 449.

après, les copies, les costumes et les décors faits, la pièce ayant été répétée vingt-deux fois, n'est point représentée. Candeille éprouve la même infortune pour quatorze opéras qui n'ont jamais vu le jour, bien que le plus grand nombre eussent été revétus de l'approbation du jury.

Mme Ponteuil est reçue à l'Académie après un brillant début dans *Œdipe à Colone.*

La loi du 2 mars 1791, qui devait supprimer tous les privilèges de profession, n'était pas encore rendue et déjà l'art dramatique avait été complètement émancipé. La loi du 13 janvier 1791, loi mémorable, qu'il fallait graver sur une table d'or, permet, dès son premier article à tout citoyen — d'élever un théâtre public, et d'y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux. »[1]

Une élève de l'École de Chant et de Déclamation, qui depuis a tenu l'emploi de cantatrice légère d'une manière si brillante au théâtre Feydeau, Mlle Rolandeau, se montre avec peu de succès à l'Opéra dans *Œdipe à Colone.* 10 avril 1791.

Le roi Louis XVI et sa famille s'étaient éloignés de Paris le 20 juin 1791. Arrêtés dans leur fuite à Varennes, ils furent ramenés le 25 aux Tuileries. Cet événement fit changer le titre de notre grand théâtre lyrique, ce titre n'eut plus rien de royal. *Opéra*, telle est la dénomination nouvelle posée sur l'affiche du mardi 21 juin. Cette même affiche fait connaître au public, pour la première fois, les noms des acteurs qui devaient figurer dans la représentation annoncée. Jusqu'à ce jour, 21 juin 1791, les titres des pièces et les noms des auteurs étaient seuls inscrits sur l'affiche. Cette coutume, excellente pour le théâtre, en ce que dans l'indécision, le public accourait avec plus d'ardeur aux bureaux pour y verser libéralement son argent, était nuisible aux acteurs subalternes : en les sifflant le public se vengeait de son désappointement.

Un arrêté du comité de salut public, du 16 septembre suivant, rétablit le titre d'*Académie royale de Musique*, c'est une gracieuseté que l'on voulut faire au roi. Louis XVI venait de signer la

constitution le 14 de ce mois et devait aller à l'Opéra six jours après. En réciprocité de galanterie, Louis offre une grande fête au peuple, le 18, dans le jardin des Tuileries, illuminé complètement avec des bougies. Le 20, le roi, la famille royale vont à l'Opéra pour la dernière fois. On y représente *Castor et Pollux*, et non pas *Iphigénie en Aulide*, ainsi que l'affirment des historiens mal renseignés, qui vont même jusqu'à prétendre que le chœur *Chantons, célébrons notre reine*, y fut, comme auparavant, salué par des transports d'enthousiasme, et que le public voulut l'entendre une seconde fois. La salle était bien remplie, mais non pas comble, 6,636 livres 15 sous de recette l'attestent. Le même opéra de Rameau, radoubé par Candeille, avait produit 6,857 livres le 14 juin précédent.

La représentation de *Castor et Pollux* donnée en présence de la famille royale eut lieu le mardi 20 septembre et non pas le 21, le mercredi n'étant point alors jour de spectacle. Le 19, lundi, *par extraordinaire*, le peuple avait assisté, gratis, à la même fête lyrique, célébrée à l'honneur de la constitution.

Les royalistes abondaient à la représentation du 20 septembre; quelques lignes de la prose de Bernard, dont on pouvait faire l'application à la reine, furent vivement applaudies. Marie-Antoinette enchantée dit aux dames qui l'accompagnaient : — Voyez ce bon peuple, il ne demande pourtant qu'à nous aimer. » Encouragée par cet accueil flatteur, elle voulut aller à l'Opéra-Comique le lendemain, le roi refusa de l'y accompagner. On y représentait *les Événements imprévus*. Dans le duo du second acte, avant de chanter ces paroles : *Ah! comme j'aime ma maîtresse!* Mme Dugazon s'étant inclinée vers la reine, de nombreuses voix s'élèvent du parterre : — Plus de maîtresse! plus de maître! vive la liberté! » On répond des loges : — Vive la reine! vive le roi! » Des sabres, des cannes à dard sont tirés, un combat s'engage. La reine s'échappe de la salle au milieu du tumulte. Des cris : — A bas la reine! » l'accompagnent jusqu'à sa voiture, qui s'éloigne au galop, et contre laquelle on jette de la boue et des pierres. Marie-Antoinette rentre aux Tuileries avec le désespoir dans l'ame.

Le 1er octobre, quatorze jours après, on substitue le titre d'*Opéra-National* à celui d'*Académie royale de Musique*. La constitution étant signée, on n'avait plus aucune raison d'être agréable à Louis XVI. Voilà trois changements de titre en moins de quatre mois.

La plupart des bouffons qui maintenant écrivent des histoires plus ou moins romanesques, girondines ou romantiques de la révolution française, ne prennent pas la peine de vérifier les faits et leurs dates. Ils composent leur fable de manière à la rendre plus dramatique et surtout plus pittoresque. Moi, qui ne vise nullement à l'effet, qui suis l'homme des faits et des dates, je vous ai dit tout simplement que la dauphine Marie-Antoinette fit son entrée à l'Opéra, le 16 juin 1773, en compagnie de son époux. D'autres, plus ingénieux sans doute, substituent le 21 janvier au 16 juin, afin d'établir une sorte de fatalité par le rapprochement des jours, des mois et des années; prophétiser après l'événement, est chose trop facile, surtout si l'on se permet d'avancer de cinq mois le jour que l'on veut rendre fatal.

Ces mêmes bouffons qui maintenant vont à l'Opéra le lundi, le mercredi, le vendredi, quelquefois le dimanche, croient qu'il en a toujours été de même depuis deux siècles. Comme ils ne se doutent pas que les jours de spectacle de l'Académie royale ont été changés en 1817, nous les verrons divaguer, barbotter, patauger, changer même des dates afin de faire concorder les événements du siècle dernier avec les jours d'Opéra de notre époque. Voilà pourquoi l'on nous dit que la famille royale est allée pour la dernière fois à ce théâtre le mercredi 21 septembre 1791, au lieu du mardi 20. En effet peut-on aller à l'Opéra le mardi? Voilà pourquoi l'on affirme avec l'aplomb le plus risible, que le 21 janvier 1793 on a représenté *Roland*, et, le 16 octobre suivant, *le Siége de Thionville*, *l'Offrande à la Liberté*, le ballet de *Télémaque*. Chacun de ces romanciers, écrivant l'histoire, remplit ou vide la salle d'après son opinion politique, applaudit avec le peuple français ou déplore son aveuglement; mais tous font du libéralisme ou du sentiment en pure perte.

Le lundi 21 janvier, le mercredi 16 octobre 1793, n'étant point

alors jours de spectacle, l'Opéra n'ouvrit point ses portes au public.

Le mardi 22 janvier, lendemain de la mort de Louis XVI, on représente *Roland;* 492 livres 8 sous de recette prouvent que la salle était vide. On ne donnait alors aucun billet de faveur.

Le mardi 15 octobre 1793, veille de la mort de la reine Marie-Antoinette, *le Siége de Thionville, l'Offrande à la Liberté, Télémaque* où devait reparaître la citoyenne Pérignon, spectacle forcé, n'avaient produit que 3,251 livres.

Le vendredi 18 octobre, sur-lendemain de cette horrible catastrophe, *Armide* et *l'Offrande à la Liberté,* spectacle plus que forcé, donnent seulement 2,641 livres de recette : tiers de salle.

Les représentations du jeudi ne commençaient que le 11 novembre.

Je cite pour mémoire *le Portrait,* deux actes de Saulnier et Champein; *l'Heureux Stratagème,* deux actes musiqués par Louis Jadin.

Le 30 mai 1791, l'Assemblée nationale avait décrété que — Marie-François Arouet de Voltaire était digne de recevoir les honneurs décernés aux grands hommes, *qu'en conséquence* ses cendres seraient transférées de l'église de Romilly dans celle de Sainte-Geneviève de Paris. »

Ramené, le 10 juillet suivant à Paris, le corps de Voltaire est placé, pour une nuit, sur les ruines de la Bastille, au lieu même où s'élevait précédemment la tour dans laquelle on avait enfermé ce poète. Le lendemain, à deux heures après-midi, toutes les notabilités de Paris, suivies d'un populaire immense, vinrent enlever le cercueil. Un char traîné par douze chevaux blancs, attelés sur quatre de front, et conduits par des hommes vêtus à la grecque, portait le sarcophage surmonté d'un lit funèbre, sur lequel on voyait Voltaire couché, la Renommée lui posant une couronne sur la tête. Après le char, venait la députation de l'Assemblée nationale; celle des théâtres précédait la statue dorée du poète, entourée de médaillons portant les titres de ses meilleurs ouvrages.

Mascarade assez réjouissante, une troupe de comparses en

habits de théâtre, représentaient les principaux personnages des tragédies du poète fameux. Zaïre était là donnant le bras à Polyphonte; Nérestan serrait la main de Jocaste; Mahomet cajolait Aménaïde; Orosmane tâchait d'égayer Mérope; Idamé faisait les yeux doux à Cicéron; Brutus ne songeait pas du tout à poignarder César. Tous ces héros, ces rois, ces reines, ces républicains de la tragédie, ces dames sensibles, dont les robes, les toges, les manteaux balayaient les rues, étaient, comme le pauvre Colletet, crottés jusqu'à l'échine.

Des chœurs de voix, accompagnés avec des instruments de forme antique, exécutaient la musique arrangée ou composée pour cette cérémonie. Partant de la Bastille, la marche suivit le boulevard et s'arréta d'abord à la salle de l'Opéra. Le buste de Voltaire ornait cet édifice, des festons, des guirlandes entouraient les cartouches sur lesquels on lisait : *Pandore, le Temple de la Gloire, Samson.* Les acteurs, assemblés devant leur théâtre chantèrent un hymne en couronnant la statue, et se joignirent au cortège. On se remit en route par les boulevards, la place Louis XV, le quai des Tuileries, le Pont-Royal, le quai des Téatins, qui fut alors nommé *quai Voltaire.*

Devant la maison de M. de Villette, au coin de la rue de Beaune, dans laquelle était déposé le cœur de Voltaire, on avait planté quatre peupliers fort élevés, réunis par des guirlandes en feuilles de chêne, formant une voute de verdure au milieu de laquelle pendait une couronne, que l'on descendit sur le char au moment de son passage. Un amphithéâtre s'élevait sur ce point, il était rempli de jeunes citoyennes vêtues de blanc, une guirlande de roses sur la tête, avec une ceinture bleue, tenant une couronne civique. On y chanta des strophes d'une ode de M.-J. Chénier, musique de Gossec. Un chœur de *Samson* fut exécuté devant le théâtre de la Nation, aujourd'hui l'Odéon. Le cercueil n'arriva sous le péristyle du Panthéon-Français qu'à dix heures du soir.

Œdipe à Thèbes, opéra en trois actes, du comte Duprat de la Touloubre, musique de Méreaux. 29 décembre 1791. On lui donna plus tard le titre d'*Œdipe et Jocaste.* Vous voyez que la

famille du roi de Thèbes était alors exploitée par les faiseurs de livrets. Le succès immense d'*Œdipe à Colone* les avait mis en gout.

Dans une scène d'*Œdipe et Jocaste,* le roi des Thébains cherche à découvrir le meurtrier de son père Laïus. Phorbas est en prison depuis dix ans, il était avec Laïus au moment de la mort de ce prince; Phorbas est accusé de l'avoir tué, mais on n'a pu le condamner faute de preuves. Œdipe se fait amener ce serviteur, et lui ordonne de désigner l'assassin.

L'assassin ! et c'est vous qui me le demandez !

Indigné, Phorbas se retirait après ce vers qui formait à lui seul tout son rôle. Adrien, élève de l'École de Chant et de Déclamation, ayant déjà paru sur le théâtre Feydeau, représentait Phorbas; il produisit une telle sensation par la vérité de ses accents, de son jeu, de son costume, que le public à l'instant proclama la victoire du jeune acteur. Talma lui donnait des leçons; notre grand tragédien avait pris soin de le faire habiller comme doit l'être un malheureux esclave, sortant d'un cachot après dix ans de captivité. Sa barbe, ses cheveux blancs étaient en désordre, sa tunique en lambeaux; c'était un véritable échappé des galères thébaines.

Les plus beaux rôles de l'emploi de basse furent confiés au débutant qui venait de se montrer avec tant d'éclat. Adrien était dans sa loge prêt à s'habiller pour représenter Œdipe dans l'opéra de Sacchini. Le coiffeur le gratifie d'une perruque à boucles et curieusement poudrée, d'une barbe frisée à tire-bouchons; l'acteur foule aux pieds ces toisons ridicules. Vient ensuite le tailleur apportant une tunique à galons d'or, un manteau sur lequel on voit scintiller tout un firmament d'étoiles brodées en fils de ce métal précieux. Adrien dit qu'on se moque de lui, du public, et qu'il faut sur-le-champ enlever les paillettes, les étoiles et les galons. Le couturier s'y refuse; l'acteur s'empare des ciseaux, dépouille son vêtement de tous ces oripeaux, et fait de notables accrocs et déchirures au manteau comme à la tunique. Il reprit la barbe et les cheveux de Phorbas, parut sur la scène, et reçut de nouvelles félicitations sur son gout et son talent.

Il semble que cette double approbation aurait dû persuader la direction du théâtre, et l'engager enfin à marcher dans la bonne voie au regard de la mise en scène. Point du tout. Courroucé, furieux, le tailleur se plaignit hautement de ce que M. Adrien s'était permis de mutiler, dégrader, lacérer un costume d'Œdipe tout neuf, bien riche et bien élégant, confectionné sur le modèle de celui que M. Chéron, créateur du rôle, portait dans le même opéra, et l'administration, faisant droit à la plainte, condamna le novateur intelligent et judicieux à payer le dommage, le prix de ces dégradations prétendues.

Mme Saint-Huberti, représentant Didon, fit faire un grand pas à la réforme du costume à l'Académie. Adrien acheva ce que Mlle Sallé, cinquante-sept ans plus tot, avait si bien commencé. Mme Saint-Huberti, bien inspirée, quitta les grands paniers et prit une robe grecque. Lainez supprima les deux queues ficelées avec des rubans blancs, que Legros portait à sa perruque lorsqu'il représentait Achille. Un rang de boucles artistement poudrées figuraient aussi dans la coiffure du fils de Pélée, que l'on chaussait en escarpins à talons rouges. Prince thessalien, Achille était nécessairement gentilhomme; il devait porter au moins les insignes d'un marquis. Agamemnon, le roi des rois, était un personnage bien plus important; aussi Larrivée se faisait-il munir de deux rangs de boucles pommadées, frisées, poudrées, et de trois queues plus longues que celles d'Achille. Cet acteur paraissait dans l'*Alceste* de Gluck avec un casque chargé de plumes de diverses couleurs, une culotte de satin vert à boucles d'acier taillées en pointes de diamant, des bas de soie couleur de chair, à coins brodés en paillettes, des souliers à talons rouges, l'immense perruque ondoyante, à deux queues, la massue en main et la peau du lion de Némée jetée sur l'épaule. C'est ainsi que Larrivée représentait Hercule. Un tableau dont il existe plusieurs copies en tapisserie des Gobelins, a conservé ce singulier accoutrement dans toute sa bizarrerie.

Les grandes queues à la conseillère, au nombre de quatre, deux devant, deux derrière, qui flottaient sur le dos et la poitrine des héros d'opéra, dataient de 1718, on les avait changées en

queues à la prussienne. Pour les habits de théâtre de la Comédie-Française, voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome 1, page 101.

Les costumes étaient portés avec une constance telle qu'ils s'usaient, se rapaient sur le dos des acteurs. On s'occupait de renouveler ces habits quand il n'était plus possible de les rapiécer. Les broderies, les galons en or, en argent faux, passaient bientot de la couleur du cuivre ou du plomb à des teintes brunes, douteuses, qui variaient suivant que certaines parties du costume étaient plus ou moins oblitérées. On pouvait juger du succès d'un opéra, du grand nombre de ses représentations, par les oripeaux, la friperie, les haillons que les exécutants trainaient sur la scène.

Puisque je vous ai parlé de la queue de ces messieurs, je dois aussi faire mention des queues de ces dames. L'usage en donnait de très grandes à leurs robes, la longueur en était proportionnée au rang qu'elles tenaient dans la pièce. Les princesses étaient distinguées par un petit page blanc ou noir, dont l'emploi consistait à remettre en ordre cette queue toutes les fois qu'elle se dérangeait. L'étiquette octroyait deux immenses queues aux reines, et deux pages pour les gouverner, même quand elles gémissaient dans une tour obscure, au fond d'un cachot. — Rien n'est plus plaisant, dit un témoin oculaire, rien n'est plus gai que le mouvement perpétuel de ces petits polissons pour courir après l'actrice quand elle se tourmente beaucoup. Leur activité les met en sueur, leur embarras, leur maladresse fait toujours rire. C'est assez souvent une farce qui distrait agréablement le spectateur dans les situations pathétiques. » Voyez les partitions de Lulli, édition in-2; le *Recueil général des Opéras*, publié par J.-B. Christophe Ballard, Paris, 1739, 18 volumes in-18; les costumes de théâtre de la Bibliothèque impériale; les collections de ce genre mises au jour, en 1786, par Lewacher de Charnois; l'*État actuel de la Musique du Roi*, l'année 1776 surtout; leurs images vous montreront une infinité de singularités que je ne puis décrire ici.

Une actrice d'opéra tenait toujours quelque chose en main quand elle était en scène; Thélaïre avait un mouchoir, Iphigénie un éventail, Armide, Phébé, Médée, une baguette d'or.

Aussi Mlle Maupin fut-elle très applaudie quand elle joua le rôle de Médée avec les mains vides : c'était un véritable tour de force. — Ce rôle de magicienne était d'autant plus difficile, que Médée paraît toujours sans baguette, sans mouchoir et sans éventail ; » dit l'auteur du *Dictionnaire des Théâtres*.

Mlle Guimard avait quitté la scène en 1790 ; deux ans après nous voyons paraître au premier rang du ballet Mlle Miller. Reçue en 1786, elle devint ensuite Mme P. Gardel. Mlles Saulnier, Roze, Mme Pérignon, complètent les premiers sujets de la danse. Parmi les doubles, est encore retenue Mlle Chevigny ; parmi les figurantes, on remarque Mlle Bigottini ; l'Angleterre nous avait enlevé Mlle Laure. Mlles Miller, Chevigny s'étaient déjà signalées sur le théâtre de l'Ambigu-Comique.

Le drame lyrique est en pleine décadence à l'Opéra, le ballet vient au secours de l'entreprise ; il s'élève au plus haut degré de gloire et de prospérité. Pierre Gardel, né le 4 février 1758, à Nancy, danseur à l'Académie en 1774, était maître de ballets de ce théâtre depuis 1787. Il donna successivement, à partir de 1790, *Télémaque*, *Psyché*, ballets-pantomimes en trois actes, dont la fortune fut prodigieuse. *Psyché* compte 925 représentations. Mme Gardel remplit les principaux rôles de ces ballets dans leur nouveauté. En 1816 comme en 1786, à vingt ans comme à cinquante, Mme Gardel fut toujours admirée. Mime excellente, habile danseuse, Noverre disait — que de ses pieds jaillissaient des diamants ; il l'appelait *la Vénus de Médicis de la danse,* et jamais la critique ne vint mêler son aigre voix à ces concerts d'éloges. Comme A. Vestris, elle embrassa tous les genres ; la nature les avait faits l'un et l'autre pour exceller dans tous.»

Vestris représentait l'Amour dans le ballet de *Psyché,* Laborie, Zéphire. Deshayes fut ensuite chargé de ce rôle et le perfectionna. Un Amour bien plus séduisant s'était montré dans *Télémaque ;* Mlle Chameroi, très jeune fille, sut donner tant de grace et d'espièglerie au personnage de Cupido, que Gardel s'empressa de lui confier le même rôle dans *le Jugement de Pâris*.

TABLE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

CAMBERT, LULLI.

DEUXIÈME ÉPOQUE.

RAMEAU.

TROISIÈME ÉPOQUE.

GLUCK.

PARIS. — TYPOGRAPHIE MORRIS ET Cie, RUE AMELOT, 64.

Je sçay que vos douleurs se sont augmentées depuis peu, et à mesme mesure le desplaisir que j'en ay; bien qu'avec vous je loüe

ma chere fille, il ne le faut pas dire. Aussi ne ferons-nous. Non pas, non, ma fille, moyennant la grace de sa divine bonté.

